

CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

BALLADEN, LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

DR. MAX RUNZE



BAND X

Romantische Balladen aus dem höfischen wie
bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See



Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig
Brüssel · London · New York.

Vorwort zu Band X.

Robert Schumann schreibt: »Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist **Schubert** eines der grössten. Er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Thorzettel komponieren können, so hätte er an **Schubert** seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik empor.« Dieser Ausspruch findet vielleicht mit noch grösserem Rechte Anwendung auf **Loewe**. Auf dem Gebiete der Gesangsmusik, die Schumann hier allein im Sinne hat, ist **Loewe** umfassender als **Schubert**. Denn einerseits ist die Galerie von Dichtern, deren Werken er sich als schöpferischer Tonmeister zuwandte, bedeutend grösser als bei Schubert; andererseits hat er mit Vorliebe und fast ausschliesslich solchen Dichtern und Dichtungswerken seine künstlerische Neigung entgegengebracht, die hervorragend sind, während Schubert seine geniale Schaffenskraft recht oft an herzlich schlechte Gedichte vergeudet hat; endlich bietet die Skala seines Empfindungslebens, wie er es in Tönen zum Ausdruck gebracht hat, eine reichere Stufenreihe sowohl von Gefühlsmomenten als von Dingen und Begebenheiten des Aussenlebens jeglicher Art, wie er dieselben für seine Tonwelt erfasst und in ihr wiedergegeben hat. Auch bemeistert Loewe eine erheblich grössere Zahl von Worten und Begriffen für das Tonleben, als Schubert. Gerade bei der musikalischen Wiedergabe oft ganz geringfügiger Einzelheiten beweist Loewe sein überragendes Können, so dass er nicht selten Empfindungen in uns erweckt, als sähen wir solcherlei Dinge mit Augen, wie den »kleinen Degen« in der »nächtlichen Heerschau«, die »Nase« in »Kaiser Max« (II), den »Schnurrbart« des Trompeters in »Prinz Eugen«, die »Wurst im Ausverkauf« bei den »Heinzelmännchen«, die »Eier«, welche die »Zugvögel« legen; oder es duftet bei Loewe, wie im »Weichdorn«, in »Der Blumen Rache«, im »Lazarus«; oder wir hören in schrillum Ton »des Elephanten gehöhlten Zahn«. Dergleichen fein gelungene Züge genialer Charakterisierungskunst Loewes finden wir denn auch in vorliegendem Bande in ungezählter Menge.

Zu dieser, Loewe ganz eigenartig zu Gebote stehenden Kunst, Sache, Sachlage, Begebenheit, Örtlichkeit nach Zeit und Zone musikalisch treffend und unübertrefflich wiederzugeben, gesellt sich nun, wie oben angedeutet, seine Fähigkeit, auch für das Wort allzeit den rechten Ton anzuschlagen; Dichtkunst und Tonkunst sind bei ihm stets aufs innigste verschmolzen. Mit Recht sagte daher der berühmte Musik-Ästhetiker und feinsinnige Musikkritiker **Gustav Engel** bei einer Besprechung des Loeweschen »Gregor« (Voss. Zeitung 1888 Nr. 185, Beilage): »In dem Zusammenwirken von Poesie und Tonkunst tritt eben Loewe als einer der ersten Meister aller Zeiten hervor.«

Wenn wir nun noch erwägen, dass Loewe in seinen Gesängen viel mehr Worte und Gegenstände (oft auch aus dem geringfügigsten Alltagsleben) seiner Kunst auf das

Gelungenste dienstbar macht, als selbst sein genialer Kunstgenosse Schubert, so dürfte die Richtigkeit unserer Forderung, jenen zu Anfang unserer Erörterung angeführten Ausspruch Schumanns gerade auf Loewe zu beziehen, klar erhellen.

Während wir in den meisten der vorangegangenen Bände vorzugsweise mit Stoffen bekannt wurden, welche dem Gebiete des Heroischen, Erhabenen, dem Geschichtlichen, Vaterländischen, Tragischen entnommen sind, so verweist uns gerade der vorstehende Band u. a. so recht an die schlichte Volkstümlichkeit. In mannigfaltiger Abwechslung wird uns Ritterliches, Spiessbürgerliches, Dörfisches, Alltägliches in Hülle und Fülle geboten, — doch so, dass der Meister über Alles und jede Einzelheit den verklärenden Glanz des Schönen breitet.

Hier ist es am Ort, einen Punkt zu berühren, der von Seiten der Gegner Loewes immer wieder und wieder als Zielscheibe ihrer Angriffe gemacht worden ist. Es betrifft den Vorwurf: Loewe sei hin und wieder in seinem musikalischen Ausdruck weniger gewählt! Ja! man hat noch härterer Ausdrücke sich gegen ihn bedient. Ich, der ich an dreissig Jahre in Loewe forsche, erkläre offen, dass ich diesen Vorwurf nie verstanden habe, ja, ich habe auch nie recht begriffen, was bei Loewe unter den Begriff »wenig gewählt« fallen solle. Die Angreifer Loewes haben sich in der Hinsicht meist nur in Allgemeinplätzen bewegt, ohne die Sache irgend zu begründen, so dass man oft gar nicht einmal weiss, welche Stelle gerade in irgend einem also angefochtenen Gesange Loewes damit gemeint sei! Loewe formt überall seine Melodien derart, dass dieselben den gerade richtigen Ausdruck sei es des Ortes und der Sachlage, sei es der Zeit oder des geschichtlichen Vorganges, sei es des Gegenstandes und der Umstände, sei es der Stimmung und der Begründung aus dem Seelenleben, treffen. Wie kann da, wo solches Alles, oder eins von diesen, der Fall ist und die Melodie, in deren rechter Erfindung Loewe ein Meister war, die Sache erschöpft, diese Musik wenig gewählt genannt werden? Sie ist ja doch inhaltreich, und, wenn oft auch noch so einfach, — gerade in Anwendung der inhaltreichen Einfachheit zeigt sich Loewe als so einzigartiger Meister. Andererseits wollen wir es ihm als besonderes Verdienst anrechnen, wenn er allem gekünstelten und geschraubten Gebahren aus dem Wege geht; da ist nichts Verhäkeltes und Verwickeltes, Nichts des Gequälten und Anempfundenen anzu treffen; — und der »Stich ins Volkstümliche«, häufig bei ihm vorhanden und stets kunstsinnig angelegt, steht ihm ganz vortrefflich.

Da ist z. B. »Glockenthürmers Töchterlein«, wo die Begleitung anStelle eines Ritorrells nach dem Gesange des Liebhabers »nur Dein« — die einigermaßen komisch wirkenden mächtigen Intervalle e^4 cis^3 , e^3 cis^2 , e^2 cis^1 , cis^2 e und a^1 A_1 bringt (vgl. S. 17, Accol. 4, T. 3—5 und die ähnlich laufenden Stellen).

Anstatt eines weitläufigen Kommentares lasse ich für die richtige Würdigung dieser Stelle **Eduard Hanslick**, der doch in Anbetracht solcher Stellen sicherlich über einen gesunden kritischen Blick verfügte, sprechen: »Die solfeggirenden Schnörkel in den ersten Takten, die Flohsprünge des Nachspiels würden an einem modernen Komponisten befremden; bei **Loewe** sieht dergleichen immer naiv und natürlich aus. — — Der Liebhaber, welcher des Thürmers Töchterlein mit 'mein hochgeborenes Schätzchen' ansingt, durfte weder den chevaleresken Ton eines Troubadours, noch den glatt sentimental eines Gewürzkrämers anschlagen; Loewe findet für ihn ganz trefflich die Mischung einer gewissen spiessbürgerlichen Ritterlichkeit« (Wiener Neue Freie Presse vom 4. Nov. 1887, gelegentlich eines Konzertes von Adolfs; vgl. Loewe redivivus S. 176, f.)

Betrachten wir sodann jene der Ballade »Die schwarzen Augen« eingeflochtenen Troubadour-Romanzen, S. 64, 65, 68, 71, die man ebenfalls als schwächere Eingebung zu bezeichnen beliebte. Ich muss gestehen, und andere Loewekenner sind mit mir darüber

einig, dass diese vier kleinen Romanzen der so gross angelegten und edel durchgeführten Ballade nach keiner Seite hin Eintrag thun; im Gegenteil, sie verleihen dem ausserordentlich einheitlich angelegten Ganzen der Ballade erwünschte Gliederung und Übersicht. Welchen Ton sollte denn nun in der That jener verliebte aber rohe »Junker«, der nur für Spiel und Turnier Sinn hatte, anschlagen? In seinem unstäten und herumschweifenden Leben war der einzige Zug zum »Höheren« die Liebesglut zur Frau Else, Kunst und Wissensdrang war nie sein Fach gewesen; er will sich seiner Angebeteten gegenüber in möglichst günstiges Licht setzen und nimmt von irgend welchem fahrenden Sänger äussere Allüren an, bringt Frau Else Ständchen mit Zitherspiel und Sang, er, der weder recht singen oder spielen kann, noch auch irgend welch Verständnis für Musik je gehabt hat! So trägt er denn seine Ständchen in jener burlesken Spielmannsmanier vor, die hier zwar einerseits den Ton des echten Minnegesangs in entzückender Weise vorführt, andererseits aber eben eine Beimischung des Bänkelsängerischen aufweist, gemäss dem unmusikalischen Sinne des Junkers. Und für dies Alles hat Loewe den richtigen Ton hier ganz meisterlich angeschlagen.

Als drittes Beispiel führen wir die Anfangsmelodien des »Junggesellen« (S. 90 und die ähnlichen Stellen S. 91 u. ff.) an. Diese leichte, lose, lustige Melodie bei einem Wittwer, dessen Inneres beim Anschauen der Locken von Gattin und Kind von Schmerz zerrissen ist! Aber er versucht sich zu dem Bewusstsein durchzukämpfen, als sei er noch Junggesell, wie in alter Zeit. Er versucht die trüben, trauervollen Gedanken, die nochmals ihn ganz übermannen, zu verscheuchen, wegzupfeifen, indem er mit gezwungenem Lächeln ein lustiges, leichtes Liedlein vor sich hinträllert!

Endlich kommen wir zum »Erkennen«. Wir halten diese Ballade für ein Meisterwerk in jeder Beziehung; wunderbar ist die Anpassung des Tones auf das Wort und die Situation; meisterhaft die Deklamation, meisterhaft die Schilderung der Seelenstimmung besonders des Wanderburschen. Aber das Zwischenspiel, heisst es alsdann, nach den Worten »viel schönen Willkomm« sei doch gar zu wenig gewählt! Freilich, wir geben zu, Loewe hätte hier etwas ganz anderes, etwa eine kleine Kabinetsprobe kontrapunktischer Tüchtigkeit oder eine eigenartige Harmoniefolge, setzen können, aber er wollte nicht, und durfte nicht anders komponieren, als wie es hier geschehen ist. Der Freund, selbst die Geliebte, die der Wanderer so herzlich, so sehnsuchts tief grüsst, erkennen ihn nicht; er bemeistert sein tiefstes Empfinden, da es in ihm wogt und kocht, und greift von der Strasse, gerade von der Strasse ein Liedlein auf, das eben vielleicht ein vorübergehender Schusterjunge ihm gerade vorträllert. So bemeistert er äusserlich auf ganz natürliche Art seine wogenden Gefühle, und Meister Loewe hat gerade hiermit ein psychologisches Geniestück gegeben!

Es ist sehr zu beklagen, dass die älteste romantische Ballade, die Loewe komponiert hat, wie es scheint, verloren gegangen ist: **Klotar** von **Friedrich Kind**. Loewe hatte sie 1813 komponiert; sie erschien im selben Jahre bei **Kümmel** in Halle als Loewes Opus 1. Alle Nachforschungen nach dem Verbleib dieser Ballade sind bisher vergeblich geblieben. Auch in dem Nachlass Loewes, der lange Jahre auf dem Boden des Stettiner Marienstiftsgymnasiums lagerte, und den ich später im Auftrage der Loeweschen Familie nach Berlin überführte, fand sich der »Klotar« nicht, obgleich dieser Nachlass eine grössere Anzahl von Jugendarbeiten Loewes aufwies, u. a. sein erstmaliges Op. 2 »Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte«, im selben Jahre wie der »Klotar« erschienen. Loewe hatte sich diese beiden Arbeiten aus seiner Schul- und Studienzeit, wie er selbst ausdrücklich bemerkt, erhalten. Es ist daher anzunehmen, dass der »Klotar« aus jenem Aufbewahrungsort in Stettin auf widerrechtliche Weise entwendet ist, da thatsächlich auf bisher nicht sicher festgestellte Weise ein

beträchtlicher Teil jenes Loeweschen Nachlasses nach Erbrechen der mächtigen Kiste, in der er verborgen lag, vor Jahren abhanden gekommen war und sich nachmals zum Teil in einem Stettiner Antiquariat [u. Musikhandlung] wieder vorfand. Da der »Klotar« indes gedruckt ist, so dürfen wir die Hoffnung nicht aufgeben, dass einst irgendwo, vielleicht in Halle, ein Exemplar desselben einmal aufgefunden werde. Weil nun bedauerlicherweise diese älteste Loewesche Ballade in unserem Bande fehlen muss, so sei wenigstens der Text derselben hier mitgeteilt. Er steht in den »Gedichten« von **Friedr. Kind**, Leipzig bei Joh. Friedr. Hartknoch 1808 und lautet dort S. 64:

Der Königstochter Fest zu krönen,
Erscheint Klotar beim Fürstenmahl.
Er singt in wundervollen Tönen
Der Liebe Glück, der Liebe Qual.

Und hoch ersteht auf seinem Throne
Der König, reicht in frohem Sinn
Dem Fremdling zu des Liedes Lohne
An goldner Kett' ein Kleinod hin.

»Gross« — ruft der Harfner — »ist die Ehre;
Doch wall ich jetzt nach fernem Land;
Drum wahr mir, bis ich wiederkehre,
Dies köstlich theure Gnadenpfand.«

Und schnell stimmt er die Harfe wieder
Mit ernstem Aug und trübem Blick;
Von neuem preist der Klang der Lieder
Der Liebe Qual, der Liebe Glück.

Und lächelnd winkt aus ferner Weite
Mit zarter Hand und mildem Sinn
Den Sohn des Lieds an ihre Seite
Die schöne, stolze Königin.

Sie spricht: »Wird mir es nicht gelingen,
Das Herz des Sängers zu erfreun?«
Den reichsten Becher lässt sie bringen
Und füllt ihn selbst mit edlem Wein.

Und tief neigt sich Klotar zur Erde,
Erhebt den Blick dann gross und hell:
»Ihr lohnt die Kunst nach hohem Werte,
Des Sängers Trank ist Wiesenquell.«

Und düstern Augs tritt er zurücke
Zu seinem Sitz im Heldensaal,
Erhebt aufs neu mit trübem Blicke
Der Liebe Glück, der Liebe Qual.

Verloren schweifen seine Töne,
Es bebt die Hand, es stockt der Laut.
Die Thräne tritt in heilger Schöne
Ins Aug der jungen Fürstenbraut.

Da lässt er rasch die Saiten klingen,
Und schnell erstirbt der Harfe Ton.
»Gott mit Euch Allen, für mein Singen
Ward Himmelsgabe mir zum Lohn!«

Der König fragt: »Was kann er meinen?«
Ihm schien zu arm mein Reich und Thron!
Doch nur verstanden von der Einen
War längst Klotar dem Schloss entflohn.

Eine besondere Notiz im Register dieses Gedichtbandes besagt, dass Kind diese Ballade im Jahre 1805 dichtete. Ausser Loewe hatte dieselbe auch **A. Harder** mit Begleitung der Guitarre (Breitkopf & Härtel) in Musik gesetzt, nachdem er mehrere Textveränderungen vorgenommen. Sicherlich wird auch Loewe diese etwas ungelenke Dichtung (bei ihm als »Romanze« bezeichnet) seinen Zwecken gemäss hie und da verbessert haben.

Notizen zu den einzelnen Nummern.

A. Romantische Balladen aus höfischem und bürgerlichem Leben.

Zu Nr. 1. Der Wirthin Töchterlein. Vorlage: Schlesingersche Original-Ausgabe (»Drei Balladen von Goethe, Herder, Uhland. Op. 1. Erste Sammlung. Nr. 1, Herders Edward, Nr. 2, Uhland, Der Wirthin Töchterlein, Nr. 3, Goethes Erbkönig. — Nr. 1212. Pr. 20 gr.«).

Der Text **L. Uhlands**, (Gedichte, krit. Ausgabe von E. Schmidt und J. Hartmann 1898 I, 176) entstand 1809 Sonntag den 24. Dez. Vormittag auf Grund eines derblustigen Volksliedes »Es reisen drey Pursche wohl über den Rhein«; vgl. Boxberger, Archiv f. Littgesch. II, 175 und Bolte, Vierteljahrschr. f. Littgesch. 5, 493. Uhlands Ballade ist zum Volksliede geworden und hat jene ältere Dichtung von dem heiratslustigen Wirtstöchterlein in Vergessenheit gebracht. Wie sehr Uhlands schlichter und inniger Ton dem Empfinden des Volkes entsprach, erkennt man daraus, dass die aus dem Volksmunde aufgezeichneten Fassungen (Köhler und Meier, Volkslieder von der Mosel 1896 Nr. 70) keine Veränderungen zeigen, wie sie sonst Kunstlieder durch den lebendigen Volksgesang erfahren.

Abweichungen im Text: S. 4, 3 der zweite deckte — 5, 1 der dritte hub — 5, 2: und küsste sie an den Mund so bleich.

Zur Musik. S. 5, Accol. 2, T. 1, Pfte. Wir geben, auch hinsichtlich der Noten-grösse, den Takt genau so wieder, wie er in der Orig.-Ausg. steht. Der arpeggierte G-moll-Dreiklang ist also nur ganz kurz anzuschlagen, gewissermassen als Vorschlag zu dem allein fort klingenden g.

S. 5, Accol. 3, T. 6, { nur in der l. H. in der Orig.-Ausg., wir folgen dem ältesten Drucke.

Zu Nr. 2. Goldschmieds Töchterlein. Vorlage: Die Schlesingersche Original-Ausgabe. (Zwei Balladen von Uhland und Talvj. Goldschmieds Töchterlein und der Mutter Geist. Op. 8. Fünfte Sammlung. Pr. 1 $\frac{1}{3}$ Rthlr. 1550).

Zum Text: **Uhland**, Gedichte I, 174. — Entstanden 1809 Samstag den 28. Januar Vormittag. Uhland lehnte sich auch hier insofern an das ältere deutsche Volkslied an, als in diesem, wie er in seinen Schriften 4, 235 bemerkt, »des Goldschmieds Töchterlein« als ein besonderes Juwel gefeiert wird. Die eigentliche Handlung aber hat er, gerade wie in »Der Wirthin Töchterlein«, frei erfunden.

Abweichungen: S. 7, 5 Helen' — 12, 3 die feine Maid — 14, 3 Bei Gold und Perl' — 15, 1—5 diese aus der vorletzten Strophe entnommenen Verse sind von Uhland nicht wiederholt, während Loewe wie in den übrigen Strophen eine solche Wiederholung brauchte.

Zur Musik: S. 6, Accol. 2, T. 4. Die Staccato-Punkte der l. Hnd. stehen in der Vorlage zwischen der oberen und unteren Notenreihe, so dass man sie als nur auf die untere zu beziehen auffassen könnte; wir glauben korrekt zu handeln, indem wir sie auf beide Reihen beziehen.

S. 6, Accol. 4, T. 2. *f* in der Vorlage am Anfange des Taktes. Es fragt sich, ob dasselbe nicht in Übereinstimmung mit S. 10, Accol. 4, T. 4 unter die erste Triolennote in der r. Hnd. zu rücken hat, da *Forte*-Bezeichnung vorher als überflüssig erscheinen könnte. Es ist indes noch ausserdem S. 8, Accol. 5, T. 2 heranzuziehen. Die Vergleichung dieser drei Stellen miteinander lehrt wieder, wie Loewe bei gleichlaufenden und im Übrigen ähnlich angelegten Stellen seiner Balladen doch kleine Abweichungen einführt. S. 8, Accol. 5, T. 2 findet sich in der Vorl. das *f* vor dem fünften Achtel,

zwischen r. u. l. Hnd. (in späterer Ausgabe ist es hier ganz getilgt), S. 10, Accol. 4, T. 4 vor dem Einsetzen der r. Hnd. Wir halten dafür, dass Loewe mit der veränderten Setzung des *f* an diesen drei im Übrigen ganz ähnlich verlaufenden Stellen eine besondere Absicht verfolgte, die der Charakteristik, wenn auch in kleinster Form, dienen sollte. In demselben Takte fehlt in der l. Hnd. der erste Staccato-Punkt, der sachgemäss ergänzt wurde.

S. 7, T. 1. Die erste Hälfte dieses Taktes kommt im Pfte. in zwei verschiedenen Fassungen vor.

S. 7, T. 1 und
S. 10, vorl. T.: , dagegen

S. 9, T. 1:

Auch hier erachten wir diese Abweichung für beabsichtigt, um der grösseren Charakterisierung zu dienen. Während nämlich an den beiden ersteren Stellen der Ritter mit seinem Empfindungsleben mehr zurückhält, und darum der Melodieton *d* durch das wiederholte Anschlagen desselben Tones in der l. Hnd. in seiner Wirkung beeinträchtigt wird, so tritt derselbe an der dritten Stelle, wo in der Begleitung l. Hnd. der obere Ton *d* zunächst fortfällt, und der Melodieton *d* uneingeschränkt ausklingt, mit seinem Herzensempfinden schon freier hervor.

S. 7, T. 1—2, r. Hnd. Nach Anleitung des Vorhergehenden könnte man auch hier den längeren Bogen vermuten; doch wird die Situation, wo der Ritter den Willkommgruss bietet, durch das *meno legato* belebter und dürfte so vom Komponisten beabsichtigt sein.

S. 7, T. 9. Das Fehlen der Bogen in T. 9 erachten wir, trotz des Vorhandenseins an den ähnlichen Stellen, nach oben angegebenem Grundsatz für beabsichtigt.

S. 7, Accol. 3, T. 3—4. Der Bogen vom *a* der l. Hnd. ist in der Vorl. (wo an dieser Stelle Abbruch der Zeile) nicht weiter geführt und der Bogen im 4. T. beginnt schon beim ersten Achtel. Was beabsichtigt war, ergibt sich aus der gleichen Stelle auf S. 9, Accol. 3, T. 3—4, wo Alles, wie zu erwarten, und der wir auch hier folgen.

S. 7, Accol. 4, T. 4 r. Hnd. Nach der ersten Note fehlt in der Vorl. der Punkt und wurde hier ergänzt.

S. 7, Accol. 4, T. 4. *p* steht in der Vorl. um ein Achtel früher, gehört aber aus musikalischen Gründen entweder zwei Achtel vorher, oder, was wir vorziehen, um ein Achtel später.

S. 7, vorl. T. \ll war bis zum ersten Achtel des nächsten Taktes zu verlängern. Vgl. S. 9, l. T., wo laut der Vorlage gesetzt ist.

S. 8, Accol. 2, T. 1—2, l. Hnd. Zwischen den beiden tiefsten Bassnoten *f* in Vorl. Bindebogen. Aus Vergleichung mit S. 10, Accol. 2, T. 1 u. 2 ergibt sich, dass beide

Bogen in der l. Hnd auf die in Vierteln fortschreitenden aufwärts gestielten Terzen zu beziehen sind.

S. 8, Accol. 3, T. 1 u. 2, sowie S. 10, Accol. 2, letzter, und Accol. 3, erster T., r. Hnd. Die drei kleinen Bogen, von denen an der ersten Stelle der zweite fehlte, aber nach der zweiten Stelle ergänzt wurde, stehen in der Vorl. unten, sind aber selbstverständlich auf die fortschreitende Mittelstimme der r. H. zu beziehen; vermutlich hätte Loewe andernfalls das Viertel *c* besonders angeschlagen und nach unten gestielt.

S. 8, Accol. 3, T. 3, r. Hnd. Der Bogen, welcher in der Vorl. unten steht, war besser über die Noten zu setzen.

S. 8, Accol. 4, T. 2, r. Hnd. Die beiden längeren Bogen fehlen hier im Gegensatz zu der ähnlichen Stelle S. 10, Accol. 3; vermutlich beabsichtigt.

S. 9, T. 8—11. Dass die an der ähnlichen Stelle S. 11, T. 6—9 anzutreffenden Bogen hier in Vorl. nicht stehen, scheint der Absicht des Komponisten zu entsprechen.

S. 9, Accol. 4, T. 4, r. Hnd. Nach der ersten Note stehen fälschlich zwei Punkte. Der Bogen, welcher in der Vorlage nur bis *c* geht, wurde bis *b* weitergeführt.

S. 9, vorl. T., Singst. Vor der ersten Vorschlagsnote \sharp statt *b*, Druckfehler.

S. 9, vorl. T. Der Vorschlag ist als langer zu nehmen.

S. 10, T. 1. Singst. Bogen zwischen der 6. und 7. Note ergänzt.

S. 10, Accol. 2, T. 1. l. Hnd.. erstes Viertel: *b* vor *b* ergänzt.

S. 10, Accol. 3, T. 1, Pfte. \llcorner war bis zum ersten Viertel des folgenden Taktes zu verlängern, wie oben.

S. 10, l. T.—11, 1. T., l. Hnd. In Vorl. hier Bogen von *g* bis *d* und dann zweiter Bogen von *d* nach tief *g*. Wir setzen in Übereinstimmung mit den beiden früheren gleichen Stellen (S. 7, T. 2—3 und S. 9, T. 2—3) einen Bogen über die ganze Noten-
gruppe.

S. 11, T. 3, Singst. Bogen über die Triole und die ihr folgende Note wurde gesetzt nach der gleichen Stelle im übernächsten Takte.

S. 11, Accol. 2, T. 3—4. Die Abweichung von den ähnlichen Stellen in Bezug auf die Bogen scheint beabsichtigt. Wir verbleiben bei der Vorl.

S. 11, Accol. 3, T. 1, r. Hnd. Bogen zwischen der 3. und 4. Note hinzugefügt, da nicht anzunehmen, dass erneuter Anschlag des *g* beabsichtigt.

S. 11, Accol. 3, T. 3. Kleiner Bogen zwischen der ersten und zweiten Gesangsnote hinzugefügt.

S. 11, Accol. 5, T. 2, Singstimme auf »ist« in Vorl. einzelne Noten. \sharp , zum Doppelschlag gehörig, wurde ergänzt.

S. 11, Accol. 5, T. 3 u. 4. Die Begleitung stimmt hier überein mit der [in Es-dur gehaltenen] Stelle im »Gang nach dem Eisenhammer« S. 47, T. 5 u. 6, Pfte.

S. 12, Takt 1, Singst. In Vorl. Punkt bei der halben Pause, Druckfehler.

S. 13, Accol. 4, T. 2, r. Hnd. Der erste (vollst.) Bogen geht in der Vorl. von *g* nach *f*, ist aber jedenfalls auf den gleichen, liegenbleibenden Ton zu beziehen, wie der folgende. In demselben Takt l. Hnd., letzte Hälfte, oberste Note *a* (statt *g*) in Vorl., Druckfehler.

S. 13, Accol. 4, T. 3, r. Hnd., erstes Viertel, vor *h* \sharp ergänzt; desgleichen vor zweitem Viertel der l. Hnd.

S. 14, Accol. 4, T. 2. Letzte Gesangsnote in Vorl. fälschlich $\frac{1}{4}$ (statt $\frac{1}{8}$).

Besondere Aufmerksamkeit erheischen in dieser Ballade die Vorschläge.

S. 6, Accol. 3, kurze Vorschläge.

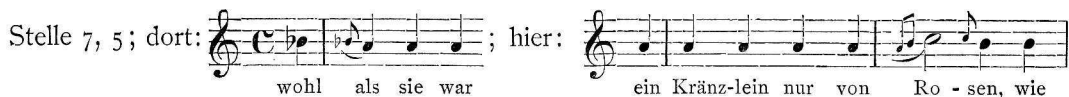
S. 7, Accol. 1 langer Vorschl. (ohne —).

S. 7, Accol. 5, T. 3, f., Singst. Drei lange Vorschläge, undurchstrichen.

S. 8, Accol. 1, Singst.: »ist die Braut«; langer Vorsch. (ohne — und undurchstrichen).

S. 8, Accol. 2, T. 3, Singst. »Ritter« desgl.

S. 8, Accol. 3, T. 3, f. Singst. Der Anfang der Melodie ist abweichend von der



hier sind die beiden Vorschläge lang.

S. 9, T. 3, viertes Viertel: langer Vorschlag (ohne Bogen und undurchstrichen).

S. 9, Accol. 5. Die Wiederholung der Worte »Wohl als sie war alleine«; drei lange Vorschläge ohne Bogen und undurchstrichen, und zwar als länger zu bezeichnen, denn an jener früheren Stelle 7, 5, nämlich als Ausdruck dessen, dass das Mägdlein mit seinem tiefsten Herzensleben schon mehr hervortritt.

S. 10, Accol. 1 bei »ist die Braut« und Accol. 2 bei »Ritter« lange Vorschläge, ohne Bogen; in der Begleitung der letzteren Stelle dagegen kurzer Vorschlag.

S. 12, Accol. 1, T. 2, Pfte. Kurze Vorschläge (ohne —).

S. 12, Accol. 3, T. 2, Singst. Der erste Vorsch. lang, der zweite kurz.

schö - ne

S. 13, Accol. 1 bei »erglühend ganz« und »vor dem Ritter stand«: ganz lange Vorschläge ohne — und undurchstrichen, = ♯; die Begleitung hierzu dagegen durchstrichen und kurz. Ebenso Accol. 2 bei »goldnen Kranz«.

S. 13, Accol. 2, T. 4, letztes Viertel r. H. Kurzer Vorschlag = ♯.

S. 14, Accol. 2, T. 2, bei »für die ich's« ganz langer Vorschlag, ohne Bogen und undurchstrichen.

S. 14, Accol. 2, T. 3, bei »Kränzlein« langer Vorschlag, mit Bogen und undurchstr.

S. 14, Accol. 5, T. 2, bei »du«, ganz langer Vorschlag, undurchstrichen.

Über »Goldschmieds Töchterlein« spricht sich **H. Bulthaupt** in seinem Aufsatz »Carl Loewe« in der Bremer Zeitung vom 28. 11. 96, Nr. 17968 [den wir der in wesentlichen Punkten widerspruchsvollen Loeweschrift desselben Verfassers erheblich vorziehen] treffend aus: »Überall, in jeder Region des Lebens, verwandelt er in dem Besten, was er geschaffen, das Balladenwort in den Balladenton, gross, wenn er dem Dichter folgt, grösser noch, wenn er musikalisch enthüllt, was jener ungesagt gelassen. Wenn der Ritter in »Des Goldschmieds Töchterlein« das Gemach verlässt und Umland nun erzählt:

„Und als das Kränzlein war bereit
Und spielt in reinem* Glanz,
Da setzt** Helene in Traurigkeit,
Wohl als sie war alleine,

Halb auf ihr Haupt*** den Kranz,‘ — [NB! Umland wie Loewe haben: * reichem — ** hängt’ — *** „An ihren Arm den Kranz“. M. R.]

— da vermittelt der Komponist diese Stimmung so rührend zart und gesteht uns die verschwiegene Hoffnungen des Mädchens feiner und inniger, als es der Poet mit seinen Worten vermocht.«

Zu Nr. 3. Des Glockenthürmers Töchterlein. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes im Besitz des Herrn **Rob. Lienau** und von diesem freundlichst zur Verfügung gestellt;

2) Der erste handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche B, S. 53, umgekehrt, inter-

essant durch die Versuche, die der Komponist macht, um die endgiltige Melodie festzustellen; enthält im Übrigen nichts Bemerkenswertes.

3) Die **Schlesingersche** Original-Ausgabe (»Des Glockenthürmers Töchterlein von Fr. Rückert für die Königl. Kammersängerin Fräulein **Leopoldine Tuczek** komponiert von Dr. Carl Loewe. Op. 112 A. Für Sopran oder Tenor. Pr. 10 Sgr. Für Bariton oder Alt. Pr. 10 Sgr. — Berlin, in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung. S. 3617).«

Es ist dies eine der wenigen Nummern, welche Loewe für doppelte Stimmlage herausgegeben hat. Sogar eine andere Komposition hat Loewe zu dieser Dichtung geschrieben, die älter ist als die vorliegende; vgl. VI vierstimmige Gesänge f. Männerstimmen, der Mainzer Liedertafel gewidmet. Nr. 4. Mainz. Schott. 1839.





Leopoldine Tuczek - Herrenburg war eine hervorragende Loewesängerin, die schon damals u. a. mit dem »Gregor« grosse künstlerische Erfolge errang. Ein alter Königsberger Kritiker lobt ihre Konzerte besonders, »insofern nämlich Frau Tuczek ihr Gesangsrepertoire durch Aufnahme gewisser bisher vernachlässigter doch sehr eindrucksvoller Kompositionen wesentlich bereichert hat: wir meinen die **Loeweschen Balladen**, auf welche wir bereits wiederholt öffentlich die Aufmerksamkeit hinzulenken beflissen waren. Der dramatisch beseelte Vortrag, wie auch die zu jenen Gesängen erforderliche eigentümliche Stimmlage, vor allem aber die lebhafteste Begeisterung, welche Frau Tuczek nach ihren eigenen Äusserungen für die Loeweschen Balladen fühlt, befähigen sie besonders zum Vortrage derselben«.

Zum Text: **F. Rückert** (1788—1866), Gesammelte Gedichte 1843 2, 474 (aus den Jahren 1815—18) = Poetische Werke 1868 1, 545 (Liebesfrühling, vierter Strauss).

Varianten: S. 17, 1 ruft zu jeder Stunde mich mit — 18, 3 wie es uns mag — 18, 4 wie sollt es nicht — 18, 5 hoherkoren — 19, 1 hoch geboren — 19, 4 und das ist fein; es kommt wohl hin — 19, 5 gestiegen — 20, 1 sprach gestern — 20, 2 man merkt es an seinem Wanken: Ich will in Lüften nicht schwanken — 20, 3 ebener.

Zur Musik: S. 16. Loewe schreibt nach Vorl. 1 unter die Überschrift: »Für die Sopranstimme«; die Erweiterung »für die Tenorstimme« ist vom Verleger hinzugefügt.

S. 16, T. 1 u. 2, Pfte. *mf* > *p* nicht in Vorl. 1, aber in 3.

S. 16, Accol. 2, T. 4. Die beiden Vorschläge sind von Loewe mit   ausgeführt; wir belassen es so, ebenso wie an der dritten gleichlaufenden Stelle S. 19, Accol. 5, T. 1; — im Unterschiede wovon für die zweite ähnliche Stelle (S. 18, Accol. 2, T. 3) von Loewe die Vorschläge   gesetzt sind.

S. 17, Accol. 3, T. 4 — S. 19, Accol. 2, T. 3 — S. 20, Accol. 4, T. 4. Der letzte Accord in der rechten Hnd. in der Orig.-Ausg. *gis d e*, wurde nach der Hdschr. Vorl. 1, in *h d e* berichtigt; in Vorl. 2 ist die Begleitung für diesen Takt noch nicht ausgeführt.

S. 18, T. 1, Pfte. *p* nicht in Vorl. 1, aber in 3.

S. 18, Accol. 2, T. 3. Singst. Zweifellos soll es der feineren Charakterisierung dienen, dass Loewe hier die längeren Vorschläge (siehe oben) bringt, — die man in gewissem Sinne auch als Nachschläge auffassen könnte —, um dem »vor« und »zurück« erwünschten Ausdruck zu verleihen.

S. 19, Accol. 3, T. 2, Pfte. *f* nicht in Vorl. 1, aber in 3.

S. 19, Accol. 3, T. 5 desgleichen.

S. 19, Accol. 3, T. 2, r. Hnd. Sechstes Achtel. Der Staccatopunkt fehlt in Vorl. 1, ist aber einerseits nach der ähnlichen Stelle S. 17 zu setzen, wie er auch andererseits im ersten Druck vorhanden ist. Ein Stecherzeichen an dieser Stelle, sowie die von den anderen Punkten abweichende Ausführung dieses Punktes lässt darauf schliessen, dass derselbe auf Anweisung des Komponisten später hinzugefügt wurde.

Für das Zwischenspiel in dieser Ballade hat Loewe kunstsinnig das sich stetig wiederholende Glockenspiel, welches etwa wie das an der Potsdamer Garnisonkirche erklingend gedacht werden könnte, mit der seelischen Stimmung verwoben, in welcher er den Liebhaber des »hochgeborenen Töchterleins« aufgefasst wissen will. Dieser ein etwas ungelinker Kleinstädter, der seine äusserlich angenommenen chevaleresken Manieren mit ungefügen Bewegungen begleitet und seinem Herzensverlangen durch sehr handgreifliche Gesten Ausdruck giebt.

Des Glockenthürmers Töchterlein bildet jetzt ein besonderes Zugstück in dem Singplan der hervorragendsten Sängerin der Gegenwart: Frau **Lilli Lehmann**.

Zu Nr. 4. Der Gang nach dem Eisenhammer. Vorlagen: 1) Die selten gewordene Original-Ausgabe im Verlage von **C. F. Peters**, Leipzig, in meinem Besitz; (»Der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller mit Beibehaltung von B. A. Weber's melodramatischer Instrumentalmusik für eine Singstimme, mit Begleitung des Piano-Forte componirt von C. Loewe. Op. 17. Pr. 1 Rthlr. 16 Gr. Leipzig, im Bureau de musique von C. F. Peters. Eingetr. in d. V.-A. No. 2356.« 41 Seiten). Der Klavier-Auszug zur Weberschen Instrumentalmusik, so weit Loewe sie beibehielt, rührt wohl zweifellos von Loewe her.

2) Die Original-Ausgabe der Partitur zu der **Weberschen** Musik, Loewes Handexemplar, mancherlei Angaben zur genaueren Bezeichnung des Tempos, des Vortrages u. dgl. enthaltend; in meinem Besitz;

3) einige geschriebene Blätter (Kopie) von der Stichvorlage der Loeweschen Komposition, (Handschr. vermutlich von Jul. Schladebach); in meinem Besitz.

4) Loewes Handexemplar auf der Königl. Hausbibliothek [für den Vortrag bei König Friedrich Wilhelm IV.] mit zahlreichen Bleistift-Notizen, die hier verwertet sind.

Die Webersche Musik geben wir, wie in Vorlage 1, im Klavierauszuge, der sorgfältig nach der Original-Partitur revidirt wurde, und kennzeichnen sie durch kleinen Druck.

Die oben bei den Vorlagen 2 und 4 erwähnten handschriftlichen Anmerkungen aus den Gebrauchs-Exemplaren Loewes fügen wir in Klammern bei.

Loewe hat das Werk in doppelter Gestalt bearbeitet; in der vorliegenden und für grosses Orchester. In letzterer Gestalt führte er es wiederholt auf, so in Stettin und Stargard, und im März 1832 in dem Saale der Berliner Singakademie. Über letztere Aufführung teilt er selbst mit: »Den zweiten Teil des Konzertes füllte ‚Der Gang nach dem Eisenhammer‘, so wie ich ihn mit Beibehaltung der **Anselm Weberschen** melodramatischen Zwischenspiele für grosses Orchester componirt habe. Unvergesslich war die Leistung auf der Clarinette von **Tausch**, sowie überhaupt die grosse Präcision der Ausführung dieser nicht leichten Komposition. Reicher Beifall lohnte mein Bestreben, dem Publikum etwas Neues und Ungewöhnliches vorzutragen. **Spontini** sagte mir, als ich fertig war, viel Ehrenvolles.«

Was Loewe von der Weberschen Komposition beibehalten, darüber giebt er im Vorwort zu seiner Ballade Aufschluss, vgl. S. 21.

Zum Text: **Schiller**, Sämtliche Schriften, historisch-kritische Ausgabe II, 247 (1871). Schiller beendete diese Dichtung am 25. Septbr. 1797. Die dieser Ballade zu Grunde liegende Sage findet sich in vielen Gegenden Deutschlands, besonders im Elsass und in Oberfranken. Die Volksüberlieferung in Bamberg bringt jene Erzählung mit St. Kunigunde in Verbindung und bezeichnet den Platz der »Göttlich-Hilfskapelle« als die Stätte des Eisenhammers; noch heute ist in dieser Kapelle ein grösseres Gemälde zu schauen, welches den »Gang nach dem Eisenhammer« darstellt. Der Ursprung unserer Sage ist auf ein altes indisches Märchen zurückzuführen,

das zu Anfang des 13. Jahrhunderts nach Europa drang und mit dem Zusatze, dass das Anhören einer Messe den Todgeweihten rettet, vielfach von geistlichen und profanen Schriftstellern bearbeitet wurde (Hertz, Deutsche Sage im Elsass 1872 S. 279. E. Kuhn, Byzantinische Zeitschrift 4, 245). Schiller benutzte eine französische Quelle, die 9. Novelle in »Les Contemporains« des fruchtbaren Erzählers Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1734—1806): »La fille garçon« (1780), und änderte die Namen des frommen Dieners Champagne und seines Neiders Pinson oder Blero in Fridolin und Robert ab, wie er auch den Schauplatz aus der Bretagne ins Elsass (Saverne=Zabern) verlegte.

Abweichungen im Text: S. 28, 4 durft er sich nicht im Dienste —56, 2 in des Ofens Schlund.

Zur Musik: S. 24, Accol. 3, T. 2. Aus der Orig.-Partitur wurde die mit Blei vermerkte Bezeichnung »geschwinder« von uns aufgenommen.

S. 29, Accol. 1, T. 7. Dieser auf vier Viertel vervollständigte Takt wurde für den Weitergang nach der dritten Strophe von uns eingefügt.

S. 29, Accol. 2. *Allegro* setzen wir nochmals zum Anfange des Zwischensatzes, da doch wohl anzunehmen, dass die vorhergehenden drei Strophen in einem etwas gemässigten Tempo gesungen werden sollen.

S. 30, Accol. 5, T. 1. (*m*)*f* nach Vorl. 4., desgleichen.

S. 31, Accol. 3, T. 1, 2 u. 4, Accol. 4, T. 1, Accol. 5, T. 3 u. S. 32, T. 1.

S. 31, Accol. 4, T. 1 über »raubet« in Vorl. 4: »hämisch«; — von uns aufgenommen.

S. 33, 1. T., Singst. Aus Vorl. 4: (*p*); desgl. S. 34, T. 2 Pfte.

S. 34, Accol. 1, T. 4 u. 5. An Stelle dieser beiden Takte findet sich in Vorl. 1 nur einer, den L. in Vorl. 4 zu zwei Takten ausdehnte. Wir nehmen diese nachträglich vom Komponisten angegebene Änderung in unseren Text auf, setzen aber die ursprüngliche Fassung hierher:



S. 34, Accol. 5, T. 1, Singst., der Vorschlag ist ein langer.

S. 34, Accol. 5, T. 4., Singst. 1. Viertel. Statt *f* nach Vorl. 4 richtig: *d*.

S. 35, Accol. 4, T. 1. Hinter *Moderato* in Vorl. 4: *assai*. Von uns aufgenommen wie die Hinzufügung über der Singst.: »Nicht zu schnell«.

S. 35, 1. T. Vorl. 4: *p*.

S. 36, Accol. 1, T. 1 in Vorl. 4 über den Worten »indem's dem Grafen heiss und kalt: »*piano accentuirt*«; von uns aufgenommen.

S. 36, Accol. 2, T. 1. Aus Vorl. 4 aufgenommen die Vortragsbezeichnung *p* und »hämisch«.

S. 36, die beiden letzten Takte. Im Pfte. stehen hier in der Orig.-Ausg. (Vorl. 1) Fermaten, die weggelassen werden könnten, da die Stelle als Recitativ bezeichnet ist; die wir indes dennoch beibehalten, da wir meinen, dass Loewe dieser Stelle durch das Pfte. einen besonderen Nachdruck hat verleihen wollen.

S. 37, Accol. 1, T. 1. In Webers Partitur (Vorl. 3) von Loewe über dem System mit roter Tinte und in dem System mit Blei geschrieben: »*Adagio*«.


S. 37, Accol. 2, T. 2. Nach Vorl. 4: *cresc.*

S. 37, Accol. 3, T. 2, Vorl. 3 hat hier *Allegro*.


S. 40, Accol. 2, T. 1. In Webers Partitur von L. mit Blei vermerkt »geschwinder«

S. 46, T. 5. Singst. in Vorl. 4: , das Eingeklammerte

von Loewes Hand mit Blei hinzugefügt. Vermutlich hat Loewe es so vorgemerkt für einen gelegentlichen Vortrag der Ballade vor König Friedrich Wilhelm IV. Es bliebe Sängern unbenommen, diese Stelle nach obiger Anleitung nach *as-dur* zu verlegen.

S. 47, Accol. 2, T. 1, letzte Hälfte. Pfte. in Vorl. 4: , im nächsten T. vor dem *g* der r. Hnd. ♯.

S. 47, drittl. T. Vor der Achtelpause in der Singst. wieder Tenorschlüssel in Vorl. 4.

S. 48, Accol. 4, T. 3, nach Vorl. 4: .

S. 48, Accol. 5, T. 2. Hinter »macht er im Flug sich auf« hat Weber (Vorl. 3) + und dazu als Fussanmerkung »+ bedeutet, dass das Aushalten des Orchesters aufhört«. Loewe schreibt an dieser Stelle mit Blei »Die Glocken«.

S. 49, Accol. 1, T. 5, f. »Des Geläutes Klang.« Loewe schreibt dazu in Vorl. 3: »zur Orgel«. Desgleichen schreibt Loewe Accol. 5, (vollst.) T. 2 bis S. 50, T. 1, in Vorl. 3: »zur Orgel«.

S. 49, die letzten fünf Pfte.-Takte. In der Origin.-Ausgabe (Vorl. 1) überall *sf* statt *rf*, wir behalten das letztere bei, wie in den vorhergehenden Takten.

S. 50, T. 1. Partitur (Vorl. 3) hier *con moto*, Loewe hat hier Tempo *Allegro* gewählt.

S. 54, Accol. 3, T. 4, r. H. Der Verl.-Punkt hinter der Halben *a* fehlte in Vorl. 1; von uns ergänzt.

S. 58, Accol. 4 bis Accol. 5, T. 2, erste Hälfte ist in Vorl. 4 von Loewe mit Bleistift eingeklammert.

S. 59, Accol. 5, T. 3 u. 4. Loewe schreibt, den Text verändernd, unter die Worte: »die Strass'«: »zum Wald«.

S. 60, Accol. 3, T. 3 bis Accol. 5, T. 4, zweite ♮. Diese Stelle ist von Loewe in Vorl. 4 in Klammern gesetzt.

»Der Gang nach dem Eisenhammer« dürfte auch heute noch in mehr als einer Beziehung Teilnahme erregen. Loewe hat mit der Komposition desselben einerseits eine That der dankbaren Anerkennung und der Rettung einem älteren Meister und seinem Werke gegenüber vollbracht. Er hat eine ästhetisch unvollkommene, unbefriedigende und unberechtigte Form in eine berechtigte und befriedigende, d. h. ein Melodram in eine Ballade umgeschaffen. Er hat die von ihm geschaffene Form der Ballade erweitert, oder doch wenigstens den Versuch gemacht, zu zeigen, wie eine Ballade in grösseres System zu bringen sei, indem er dieselbe zugleich instrumentierte und auch Andeutungen

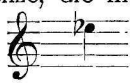
zu einzuflchtenden Chören gegeben hat, — zugleich aber auch Winke, unter welchen Bedingungen eine Ballade zu orchestrieren oder mit Chören zu versehen sei und wie weit man hierin gehen dürfe. Andererseits ist die Entstehung der Ballade, ganz abgesehen von B. A. Webers Vorgängerschaft, auf Loewes Wunsch und Willen zurückzuführen, eben diese Ballade in Musik zu setzen. Da aber nun bei B. A. Weber so viel Treffliches und Schönes vorlag, so benutzte er Webers Werk. Er äusserte sich darüber ähnlich wie folgt: Wozu denn das Alles noch einmal arbeiten: es ist ja gut; es ist da; so etwas macht man nicht noch einmal ganz von Neuem!« Er war zu haushälterisch, um Arbeit zu übersehen und zu übergehen, die er unterschreiben konnte. Beiläufig sei hierbei erwähnt, dass er sich auch des anderen Weber, seines geliebten Freundes und Gönners Carl Maria, bei der balladenmässigen Umgestaltung dieses Anselm Weberschen Melodrams gern erinnert haben mag; denn nicht Zufall scheint es uns zu sein, dass Loewes Fridolin-Motiv zart anklingt an Webers Brautlied vom Jungfernkranz. Aber noch in anderer Hinsicht hat er mit dieser wichtigen Ballade ganz neue Wege eingeleitet. So hat er, um die nötige Wirkung zu erzielen, für diese Ballade ein ganz neues Instrument erfunden, worüber er in seinem Vorwort zu derselben nähere Andeutungen giebt. Der berühmte Wagner-Apostel **Wilhelm Tappert**, der mir als einer der hervorragendsten Musikhistoriker der Gegenwart gilt, schreibt darüber im »Kleinen Journal« (d. 30. Nov. 1896): »Noch etwas Anderes könnte Bayreuth von Loewe brauchen, und zwar für den ‚Parsifal‘. Bekanntlich ist die ‚Glockenfrage‘ noch gar nicht befriedigend gelöst. Einen nützlichen Fingerzeig giebt Loewe in der 1830 erschienenen Bearbeitung des bekannten Melodramas von **Bernhard Anselm Weber**: ‚Der Gang nach dem Eisenhammer‘«. Tappert führt darauf den Schluss des Loeweschen Vorwortes (siehe S. 21) an und fügt hinzu: »Physiker mögen diese Angaben kontrollieren, Bayreuth könnte im nächsten Jahre einen praktischen Versuch machen«. Besonders wichtig aber ist Loewes »Gang nach dem Eisenhammer« dadurch, dass er demselben ein Motiv (S. 53, Accol. 4) einverleibte, das Loewe bei seinem Aufenthalt in Dresden während seiner Studentenzeit gehört haben mag in dem Gottesdienst der Dresdener Hofkirche, wo es noch heute allsonntäglich in der dem Gottesdienste sich anschliessenden Messe auf das Wort ‚Amen‘ gesungen wird.

Es ist das bei **Rich. Wagner** wieder vorkommende Gral-Motiv. **W. Tappert** schrieb mir darüber u. d. 22.^e 11. 1896: »Loewes ‚Gang nach dem Eisenhammer‘ ist mir besonders lieb und wert und interessant, weil sich darin eine Reminiscenz an das Amen der katholischen Hofkirche Dresdens befindet, welche Richard Wagner im Parsifal benützt hat — als ‚Gral-Thema‘«. —

Loewes Tochter Julie erzählt mit Bezug auf die von Loewe in dieser Ballade bis in alle symbolischen Einzelheiten hinein geschilderte Messe: »Wenn ich einzelnen katholischen Geistlichen das Werk vortrug, so hörte ich wohl ihr Erstaunen, wie ich ganz unauffällig, ihnen aber wahrnehmbar immer an der rechten Stelle die Beugung gemacht. Die Musik zwingt mich zu dem dramatischen Habitus, antwortete ich jenen, sie muss wohl die richtige sein, sie entspringt bei Loewe aus dem Verständnis der Schöne Ihrer erhabenen Kirche, und ich folge begeistert seinen Spuren, die mich denn auch den richtigen Weg führen, wie ich an Ihrer Zufriedenheit mit meiner Wiedergabe deutlich sehe!«

Zum Schluss sei noch auf die meisterhaft erfundenen und feinsinnig durchgeführten Themen (das Fridolin-, Gräfin-, Grafen-, Robert-Motiv) dieser Loeweschen Grossballade hingewiesen.

Loewes »Gang nach dem Eisenhammer« dürfte nicht, wie im Espagneschen Verzeichnis (und allerdings auch in Loewes handschriftlichem Katalog) steht, 1830, sondern, wie aus einem Mahnbrieft Loewes an Peters vom 1. Nov. 1832 hervorgeht, erst Ende des Jahres 1832 veröffentlicht worden sein.

Zu Nr. 5. Die schwarzen Augen. Vorlagen: 1) Der handschriftliche Entwurf Loewes, in meinem Besitz. Derselbe bietet eine Fülle des Interessanten, beginnt in der ersten Accolade mit der ersten Romanze, die mit dem Nachspiel bis ins Einzelste hinein ausgearbeitet ist, und auf welche das  als Stichnote für das Einsetzen der spä-

teren Romanzenthemen, die Loewe in diesem Entwurf aus dem bei ihm gewohnten Sparsamkeitsgrundsatz nicht weiter ausgearbeitet hat, an den betreffenden Stellen zurückweist. Nach der Sicherstellung der Romanze wirft der Komponist nun erst das zweite Balladenthema hin, das er in Mitten der zweiten Accolade weiter führt, dessen Ende er aber schon zu Anfang der zweiten Accolade bringt; letzteres ist offenbar vorher notiert gewesen, vermutlich, weil L. die abschliessende Gesangsphrase des zweiten Themas sich nicht wieder entgehen lassen wollte. Erst mit der dritten Accolade beginnt das erste Hauptthema, ohne dass die *Es*-dur-Vorzeichen hier wieder vorgefügt wären.

2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul**, Dresden (jetzt sehr selten). [Auf dem Titelblatt oben: *Feuersgedanken* Op. 70; sodann: »Die Überfahrt. Die schwarzen Augen« Op. 94, für Gesang und Piano komponiert von Dr. Carl Loewe. Eigentum des Verlegers. Dresden, bei Wilhelm Paul. Pr. Nr. I, 10 Ngr. Nr. II, 20 Ngr. 345, 346, 347*].

Zum Text: **Joh. Nepomuk Vogl** (1802—1866), Balladen und Romanzen 1835 S. 123 = Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden 1851 S. 220. Überschrift bei Vogl: »Die Romanze von den schwarzen Augen«.

Abweichungen: S. 64, 5 Riegel aber knarrt — 65, 1 ihm so hohl — 68, 1 hinter »Rast« folgen beim Dichter 4 Strophen, die Loewe weggelassen hat — 68, 3 hinter »Gluth« hat Loewe wiederum eine Strophe ausgelassen — 68, 3 hebt er wie vormals an — 69, 4 hinter »fahl« hat Loewe eine Strophe ausgelassen; ebenso 70, 1 hinter »schon«. —

Zur Musik: S. 64, T. 4. *stacc.* steht in der Orig.-Ausg. erst im nächsten Takte, es erscheint aber selbstverständlich, dass schon dieser erste Accord im *pp* kurz angeschlagen werden soll.

S. 68, Accol. 3, T. 4, 1. Hnd. *cis* in der Orig.-Ausg. nur halbe, wohl Druckfehler, muss ganze Note sein.

Zu Nr. 6. Der alte König. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift, z. T. im Besitze der Königl. Bibliothek, z. T. in meinem Besitz.

2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul**, Dresden. [Titelblatt das gleiche wie beim Mummelsee.]

Zum Text: **J. N. Vogl**, Balladen 1851 S. 199; zuerst 1837 in den Balladen, andere Folge.

Abweichungen: S. 72, 2 lustwandelnd — 74, 3 Kron' mit güld'nem Glast. —

Zur Musik: Die Vorlage 1 ist nicht die endgiltige Ausarbeitung der Ballade und muss, wenngleich sie vollständig ausgeführt vorliegt, doch nur als ein durchgearbeiteter Entwurf betrachtet werden. Der Takt ist in der Vorl. 1 durchgehend $\frac{4}{4}$, — während der Mittelsatz nach der Stichvorlage laut Vorl. 2 $\frac{3}{8}$ Takt aufweist (S. 74, 1. T. bis S. 75 drittletzter T.), was zur Gliederung und dramatischen Steigerung der Ballade ungemein viel beiträgt. Was nun die Ausführung selbst betrifft, so entspricht S. 72 u. 73 fast genau der Vorl. 1. Daher darf dieselbe uns auch Fingerzeige für die Textuntersuchung geben. Der Gewinn aus derselben ist folgender:

S. 73, Accol. 1, T. 3 u. 4 1. Hnd. Über den drei Akkorden drei Keile; 1. H. unter jedem Akkord ein Punkt; T. 4 fehlt in Vorl. 1 der Punkt, dürfte hier aber nach Vorgang von T. 3 ergänzt werden.

S. 73, Accol. 2, T. 2, r. H., l. Viertel. Auch hier in Vorl. 1 ein ., desgl. T. 4, unter der halben Note .; dagegen fehlen die sämtlichen Punkte bei T. 3 u. 4 in der l. Hnd. in Vorl. 1 wie Vorl. 2.

S. 73, Accol. 3, T. 2, r. Hnd. letztes Viertel in Vorl. 1., und, da er in Vorl. 2 fehlt, von uns aufgenommen.

S. 73, Accol. 4, T. 2, r. Hnd., letztes Viertel . in Vorl. 1 wie 2.

S. 73, Accol. 4, T. 4, r. Hnd., letztes Viertel Keil nach Vorl. 1 ergänzt, ebenda, T. 6, r. Hnd. über dem \succ ein ., also \succ , nach Vorl. 1 ergänzt.

Der Mittelsatz in Vorl. 1, im gleichmässigen A-moll, der Grundtonart, weitergeführt, entbehrte in dieser Fassung für Singstimme wie Begleitung des Anmutigen und Graziösen wie, solches durch Vorl. 2 erzielt wird. Die vierfachen Vorzüge der Magd, durch welche sie den König zu fesseln vermag, fliessen in ihrer musikalischen Schilderung dort fast ebenmässig fort, so dass die Melodie für alle vier Lobpreisungen fast gleichlautend sich ergeht:



Es folgt die gleiche Melodie in des Verses erster Hälfte für die Verherrlichung der Augen, die dann folgenden Aufschwung nimmt:



Zur Schilderung von »des Königs Purpur« bildet Vorl. 1 die jetzige Melodieführung vor, vgl. S. 75, Accol. 2 mit Nachstehendem:



Wie sehr der Komponist mit der ersten Vorlage noch unzufrieden war, ersehen wir aus S. 76, Accol. 1, T. 3 u. 4, Pfte., wo er in Vorl. 1 mit Blei ihm zusagendere Akkorde vorgemerkt hatte, — auch bei dem Grave, Accol. 4, um doch einige Abwechselung in die Taktart zu bringen, ein $\text{»}\frac{1}{2}\text{«}$ überschrieb.

Manche Einzelheiten, worin die Vorl. 1 ausserdem von Vorl. 2 abweicht, erfordern weiter keine Berücksichtigung.

B. Balladen und Bilder aus dem bürgerlichen und ländlichen Leben.

Zu Nr. 7. Abschied. — (Comitat). Vorlagen: 1) Die Schlesingersche Original-Ausgabe. (In einem Heft mit »Elvershö« und »König Sifried«, und mit jener den gleichen Titel aufweisend (vgl. Bd. III.). Die dem inneren Titel hinzugefügte Bezeichnung »(Comitat)« scheint von Loewe herzurühren.

2) [zum Text] Altes fliegendes Blatt mit dem von Loewe revidierten Dichtungstext; solche Textblätter pflegte L. unter seine Zuhörer zu verteilen.


Zum Text: Umland, Gedichte I, 154. Gedichtet 1806, Donnerstag den 15. Mai.

Abweichungen: 77, 1 Strass' herauf — 79, 1 verdecken — 79, 3 schlägt der Bursche — [Loewe hat für den Studenten stets die kurze Bezeichnung »Bursch«; die Textveränderung ist hier von Loewe vorgenommen, um das Wort Bursch hier metrisch

möglich zu machen] 79, 3 und schlägt — 79, 4 auf's Herze — 80, 2 sollte — 80, 3 würd'; in Vorl. 1 »wird«, in Vorl. 2 »würd'«, wie beim Dichter; danach von uns aufgenommen. — 80, 5 Vorl. 1 noch lang.; Vorl. 2 und Dichter »noch lang:«; von uns übernommen. — 81, 4 dem ich Alles.


Zur Musik: S. 77, letzter T., Pfte. *p* in der Vorl. erst auf dem ersten Achtel des nächsten Taktes.


S. 77, Accol. 4, T. 1, Pfte. *f* in der Orig.-Ausg. beim vierten Achtel, gehört aber zum fünften. Die Gründe sind dieselben wie die zu übernächster Stelle angeführten.


S. 78, T. 3, letzte Hälfte, r. Hnd. in der Vorl. so: .

S. 78, T. 4, Pfte. *ff* in der Orig.-Ausg. auf dem vierten Achtel. Abgesehen von musikalischen Gründen, spricht schon das Pedalzeichen auf dem sechsten Achtel dafür, dass auch das *ff* erst auf dieses zu beziehen ist, wegen des geringen Raumes an der richtigen Stelle aber etwas zurück gedruckt wurde. In solchen Dingen nahm man es früher beim Stich nicht allzu genau. Ähnlich:

S. 78, Accol. 4, T. 1, Pfte. *ff* beim vierten Achtel. Dass diese Bezeichnung aber zum vorletzten Akkord im Takte gehört, beweist die Stelle S. 80, T. 4, wo sie auch in der Orig.-Ausg. am rechten Orte steht — weil L. an dieser letzteren Stelle eine Schreibart wählte, die es ihm möglich machte, das dynamische Zeichen an die richtige Stelle zu setzen, was bei der auf S. 36 angewandten Darstellung nicht möglich war.

S. 78, Accol. 4, T. 1, Singst. Die zweite Note in angehauchter Vokalisation! (Note raddoppiate). Die Darstellung in den neueren Ausgaben:  beruht auf irrtümlicher Auffassung der Stelle.

S. 79, Accol. 4, T. 1 Singst. Die letzten beiden Achtel in der Vorl. so: .

Dass wir, den durch die Punkte gegebenen Anhalt benutzend, schreiben: .

wird gewiss niemand für einen unberechtigten Eingriff halten, um so weniger, als diese Fassung vortrefflich zu dem schmerzlich bewegten Charakter der Stelle passt und bei ähnlicher Gelegenheit von L. auch sonst gern diese Rhythmisierung angewandt wird.

S. 80, Accol. 4, T. 1, Pfte. Erste tiefste Note in der Vorl. fälschlich *f* statt *g*. Der Bogen zwischen den beiden *h* der r. Hnd. bleibt vielleicht besser unberücksichtigt. Die neueren Schlesingerschen Ausgaben haben ihn nicht.

S. 81, Accol. 5, T. 3, Pfte. l. Hnd. Oberste Note des ersten Akkordes in der Vorl. fälschlich *e* statt *c*; *e* schon aus technischen Gründen unwahrscheinlich.

S. 81, Ende, Pfte. Das Pedal ist nach der Vorl. eigentlich bis zum vorletzten Achtel des drittletzten Taktes gehoben zu halten, doch schien es im Interesse der Reinheit der Harmonie geratener, dasselbe schon früher niederzulassen, namentlich nicht die letzte verklingende *ppp*-Stelle mit gehobenem Pedal zu spielen.

Zu Nr. 8. Das Vaterland. Vorlage: Die **Schlesingersche** Original-Ausgabe (»Drei Balladen von Kopisch und N. Vogl für eine Bassstimme mit Piano componirt und Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht dem Prinzen Friedrich Wilhelm von Hessen zu Barchfeld ehrerbietigst gewidmet von Dr. Carl Loewe. Landgraf Philipp der Grossmüthige. Das Vaterland. Der alte Schiffsherr. Op. 125. Pr. 20 Sgr. Berlin, Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung. S. 4475 (1—3)«.

Zum Text: **Vogl**, Balladen 1851 S. 385; zuerst 1837 in den Balladen, andere Folge.

Abweichungen: S. 82, 1 Fahre hin — 85, 2 schmucke Häuser — 87, 4 ersetze, sucht er immerdar — 88, 3 Stab nun wendet — 88, 5 ihn nur noch am Stab. — Man könnte geneigt sein, anzunehmen, dass einzelnen dieser Abweichungen Druckversehen zu Grunde liegen, so »schmucke Häuser« für »schmucke Höhen«; indes passt die hier zum Ausdruck gebrachte musikalische Figur so vortrefflich auf die »Höhen«, dass wir in der Wahl dieses Wortes doch den Willen des Komponisten erblicken. Auch die Stellen »ist auf Erden nicht« (für »sucht er immerdar«) und »zur Stund'« (für »am Stab«) erachten wir als vom Komponisten beabsichtigt.

S. 83, Accol. 4, T. 3, zweiter Akkord der r. Hnd. Genau nach Vorlage; es könnte zwar fraglich sein, ob nicht Stichfehler vorliegt und die oberste Note *e* (statt *fis*) gelesen werden sollte, wie zwei Takte später, doch ist anzunehmen, dass L. diese Abweichung gewollt hat.

S. 85, T. 3, r. Hnd. Erste Note im 4. Viertel in der Vorl. *a*, scheint Druckfehler zu sein. Wir setzen dafür nach Anleitung der gleichlautenden Stellen in Singst. und Begleitung (Accol. 4, T. 1 und 5, T. 2) *gis*.

S. 86, Accol. 3, T. 2, l. Hnd. Erste Note in der Vorl. *h*, wohl Druckfehler; wir setzen *d* dafür. Vergl. S. 85, Accol. 4, T. 2.

S. 88, Accol. 2, T. 4, r. H. Der Vorschlag in der Oktave von *f* ist vielmehr als bedeutungsvoller Nachschlag zum *g* zu nehmen. T. 5 u. 6 r. Hnd. sind lange Vorschläge.

S. 89, Accol. 3, T. 4, letztes Viertel und f. Pfte. in der Vorl. so:



Die (sind hier nicht, wie sonst öfters bei Loewe, als Arpeggio-Zeichen aufzufassen, was sich aus der gleichzeitigen Anwendung des heute gebräuchlichen } ergibt, sondern sollen nur andeuten, dass der Komponist das *h* des unteren Systems von der r. Hnd. gegriffen haben will.


Loewe hatte die Anregung, diese Ballade zu komponieren, durch die herrliche Bassstimme des nachmals so berühmt gewordenen **August Fricke** empfangen, der dieselbe gern und oft sang. Er widmete sie dem gleichfalls mit hervorragender Bassstimme begabten Prinzen **Wilhelm von Hessen Philippsthal-Barchfeld**, einem Freunde seines Schwiegersohnes **Arthur von Bothwell**. Durch ihn lernte der Prinz Loewe kennen (um das Jahr 1855), dessen Persönlichkeit und Kompositionen den musikalisch begabten jungen Seemann ungemein fesselten. Die Balladen selbst singen zu lernen, war sein Streben, und gern liess er sich durch Frau von Bothwell dieselben begleiten, brachte auch »die nächtliche Heerschau«, »Landgraf Ludwig« und später den »Douglas« u. s. w. zu schönem Vortrage. Frau v. Bothwell erzählt des Weiteren: »Die Aufführung des »hohen Liedes« hatte den Prinzen so lebhaft interessirt, dass er Loewe seinen Besuch ankündigte, um das Oratorium in Stettin zu hören. Schon die Soloproben mit Fricke als Salomo erregten die Bewunderung des lebhaften Herrn höchlich, als bei Fricke's prachtvollem Gesange auch Servante und Fensterscheiben anfangen zu raisonnieren. Die Aufführung selbst war im grossen Saale der Börse und sehr gelungen; leider hatten die

Harfen nicht teilnehmen können, was des Prinzen lebhaftes Bedauern hervorrief. Des Prinzen Hingebung an die Loewesche Musik erfreute den Meister ausserordentlich, so dass er eines Tages mit der Dedikation der drei Balladen des Opus 125 hervortrat deren Studium sich S. D. voll Eifer hingab, immer in der Hoffnung, die Fensterscheiben sollten auch auf seine Kraftmomente erbeben. Dabei verabsäumte er nicht, bei Hofe in Gegenwart Sr. Excllz. des Intendanten Herrn von Hülsen des Gesanges seines Vorbildes Fricke-Salomo zu erwähnen, so nachdrücklich, bis H. v. Hülsen nach Stettin ging, den Sänger hörte und den Unvergesslichen in Berlin lebenslänglich anstellte. Später, nachdem S. D. die Parthie des Salomo nach besten Kräften studiert und erschöpft hatte, hörten wir, mit Loewe vereint, unter Altmeister Grells feiner Direktion in der Singakademie »das hohe Lied« noch einmal, und diesmal erfüllte sich die Spannung des Prinzen; die Harfe König Davids rauschte herüber an unser Ohr wie eine Prophezeiung auf den Bräutigam und seine liebende Gemeinde«.

Zu Nr. 9. Der Junggesell. Vorlagen: 1) Der erste Druck im »Orpheus«. Musikalisches Album für das Jahr 1842. Herausgegeben von August Schmidt. Dritter Jahrgang. Wien. Friedrich Volke's Buchhandlung. (Stock im Eisenplatz 875.) mit dem Sondertitel: »Als Beitrag für den Orpheus 1842. Der Junggesell von Gustav Pfizer. Componirt von C. Loewe. Gedruckt bei M. R. Toma in Wien«.

Diese Ballade war lange Zeit verschollen. In Abschrift besass dieselbe **Herm. Kawerau**, Organist an St. Matthaei in Berlin. Diese Handschrift stammte von dessen Vater, früher in derselben Stellung an St. Matthaei. Die Vermutung war, dass Kawerau sen. dieselbe einst nach Loeweschem Manuscript angefertigt habe. Über das Nähere siehe Loewe redivivus von M. Runze, Nr. 2 »Eine Entdeckung«, S. 27—32. Auf Grund dieser Kawerauschen Handschrift gab ich im Jahre 1878 die Ballade heraus, welche Ausgabe wir damals als die erste erachteten; somit ist dies die Vorlage 2) Älterer Druck bei **Schlesinger** (Rob. Lienau).

Zum Text: **Gustav Pfizer** (1807—1890), Gedichte, neue Sammlung 1835 S. 160. Abweichungen: 91, 2 in süßem — 92, 4 jetzt — 92, 5 wasch.

Zur Musik: S. 91, T. 4 v. u., Singst. Letztes Achtel in Vorl.: , jedenfalls Druckfehler.

S. 91, vorl. T. letztes Achtel, r. Hnd. Erste oberste Note in der Vorl. *d*, jedenfalls Druckfehler, für den nach Anleitung der vorhergehenden Takte *c* gesetzt wurde.

S. 93, Accol. 2, T. 5, letztes Achtel und f., Singst. — beginnt in der Vorl. schon beim Auftakt, wir setzen es an den Anfang des neuen Taktes.

Zahlreiche anderweitige kleinere Versehen im ersten Druck, deren Richtigstellung sich von selbst ergab, und die auch in Vorl. 2 grösstenteils vermieden waren, wurden stillschweigend verbessert.

»Der Junggesell« wird von den hervorragendsten Balladensängern, wie **Eugen Gura**, **Josef Waldner**, mit Vorliebe gesungen.

Zu Nr. 10. Der Räuber. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **H. Wagenführ**, Berlin.

(»Der Fischer. Der Räuber. Das nussbraune Mädchen. Drei Balladen, für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte komponiert von C. Loewe, Dr. der Phil. u. Musikdirektor in Stettin. E. B. Eigentum des Verlegers 43. Werk. Pr. 1 Rthl. H. Wagenführs Buch- und Musikalienhandlung in Berlin. Einzeln kosten diese Balladen: Der Fischer 12½ Sgr. — Der Räuber 7½ Sgr. — Das nussbraune Mädchen 15 Sgr.«). Die Ausgabe in einem Heft ist heute sehr selten.

Zum Text: **Uhland**, Gedichte 1, 200. Entstanden 1810 Samstag den 20. Januar Nachts. Abweichung: 94, 3 Frühlingstage.

Zur Musik: S. 97, Accol. 3, T. 1. Unterste Note des zweiten Akkordes der 1. Hnd. in der Orig.-Ausg. *fisis*, Druckfehler, muss *gis* heissen. Die Vorschläge in der Begleitung sind sämtlich als kurze aufzufassen.

Diese Ballade war eine Lieblingsnummer des verstorbenen Kammersängers **Franz Krolop**.

Zu Nr. 11. Die Dorfkirche. Vorlagen: 1) Skizze des handschriftlichen Entwurfs auf der Rückseite des Loeweschen Autographs vom »fünften Mai«, auf der Königl. Bibliothek.

2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul**, Dresden. (Titelblatt wie beim »Mummelsee« und »alten König«.)

Zum Text: **Joseph Christian Freiherr v. Zedlitz** (1790—1862), Gedichte 1859 S. 8 (zuerst 1832).

Abweichungen: 101, 3 Gottesblume — 101, 5 hinter »behält« folgen zwei von L. weggelassene Strophen — 101, 5 Die hätte wohl, wie Pelikane — 102, 1 f. auch ihre Kinder gern genähret mit ihrem besten Herzensblut.

Zur Musik: S. 99, vorl. T. Pfte. Mittelstimme. An Stelle des letzten Viertels *des* steht in der Orig.-Ausg. nur ein Achtel, doch ergibt sich schon aus dem Bindebogen, dass ein Viertel beabsichtigt war und der Achtelbalken nur infolge eines Versehens beim Stich um eine Note zu weit geführt wurde.

S. 100, Accol. 2, T. 4. Letzte Hälfte des Taktes in der Vorlage so:



Auch hier ist, wie auf S. 89, der Bogen nicht als Arpeggio-Zeichen anzusehen, sondern dient nur dazu, die obere Stimme des unteren Systems auf die 1. Hnd. zu beziehen.

S. 100, 1. T. Sgst. langer Vorschlag. Dsgl. S. 101, T. 4; während T. 2 kurzer Vorschlag. Accol. 2, T. 3—5, 1. Hnd. kurze Vorschläge. Accol. 4, T. 1, Singst. langer Vorschlag.

Auch diese Ballade ist eine Lieblingsnummer **Eugen Guras**.

Zu Nr. 12. Urgrossvaters Gesellschaft. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von Wilhelm Paul, Dresden (mit »Heinrich dem Vogler« und dem »Gesang« zu demselben Opus gehörig).

Zum Text: **Vogl**, Balladen und Romanzen 1835 S. 51 = 1851 S. 335, unter dem Abschnitt »Dorfgeschichten«.

Abweichungen: S. 103, 2 sitzt zu Haus — 104, 4 hinter »gar« folgt eine von Loewe weggelassene Strophe — 108, 2 f. Da herzt's ihn so milde, da kost's ihm — 109, 4 lang' nicht so — 110, 3 seligen] hat Vogl 1851 abgeändert in »heiligen«.

Zur Musik: S. 103, Accol. 2, T. 2, 1. Hnd. Bogen zwischen *d* und *c* hinzugefügt in Rücksicht auf die folgenden Takte.

S. 105, Accol. 4, T. 1, 1. Hnd. Erster Bogen hinzugefügt nach dem Beispiele der folgenden Takte.

S. 105, T. 2, kurzer Vorschlag.

S. 106, Accol. 2, T. 3, Singst. Der zweite Bogen, welcher in der Vorl. nur bis zur dritten grossen Note reicht, wurde bis zur nächsten Note (*fis*) weitergeführt.

S. 106, S. 2, kurzer Vorschlag.

S. 106, Accol. 2, T. 3, Sngst. Vorschlag zweifellos lang; dagegen Accol. 3, T. 1, Sngst. kurz.

S. 106, Accol. 4, Pfte. und Accol. 5, T. 1, Singst. waren eine Anzahl Kreuze vor *c* zu stellen, die durch kleinen Druck gekennzeichnet sind.

S. 106, Accol. 5, T. 1 ff. r. H. lange Vorschläge.

S. 107, Accol. 2, T. 1. Auf dem 11. Achtel der r. Hnd. schien die Hinzufügung eines *e*, wie mit kleinem Notenkopf angegeben, erwünscht.

S. 107, Accol. 2, T. 2, l. Hnd. Der letzte Bogen wurde von uns hinzugefügt.

S. 107, Accol. 4, T. 3, Singst. Der Bogen wurde aus Rücksicht auf die Umgebung hinzugefügt.

S. 108, Accol. 2, (vollst.) T. 2, l. Hnd. Auf dem 8. Achtel fehlt in der Vorl. der StaccatoPunkt.

S. 108, Accol. 3, T. 1, Singst. Auf »ihn« Bogen hinzugefügt im Anschluss an den nächsten Takt.

Diese Ballade, die Loewe selbst einst äusserst gern gesungen hatte, bildet ein hauptsächliches Zugstück in dem Sangesplan **Eugen Guras**.

Zu Nr. 13. Das vergessene Lied. Vorlagen: 1) Der handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 27 und 28; bemerkenswerte Abweichungen sind aus demselben nicht zu verzeichnen. .

2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul**, Dresden (»Das vergessene Lied. — Das Erkennen. — Wittekind. Drei Balladen von N. Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Dr. Carl Loewe. Eigenthum des Verlegers. Eingezeichnet in das Archiv der vereinigten Musikalien-Verleger. Op. 65. Pr. 1 Rthr. Dresden bei Wilhelm Paul 232.«)

Zum Text: **Vogl**, Balladen und Romanzen 1835 S. 181 = 1851 S. 342.

Zur Musik: S. 115, Accol. 3, T. 3, Pfte. Die tiefste gehaltene Bassnote in der Orig.-Ausg. nur $\frac{3}{8}$, wir setzen $\frac{6}{8}$, analog S. 111, Accol. 2, T. 2 und S. 113, Accol. 3, T. 1.

Zu Nr. 14. Das Erkennen. Vorlagen 1) Der handschriftliche ausführliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 26 und 27.

2) Die Original-Ausgabe von **Wilhelm Paul**, Dresden (siehe die vorige Nr.).

Zum Text: **Vogl**, Balladen und Romanzen 1835 S. 21 = 1851 S. 303.

Abweichungen: S. 117, 5 Schätzel fromm — 118, 2f. Die Sonn' hat zu sehr ihm — 118, 4 Strass' entlang — 119, 4 hat ihn doch gleich.


Zur Musik. Der endgiltige Entwurf liegt nicht vor. Der vorhandene ist indes bis in die meisten Einzelheiten hinein entwickelt. Doch hat Loewe später einzelne Stelle zu noch grösserer Reife gebracht, z. B. S. 116, Accol. 1, T. 3 — Accol. 2, T. 1, welche Stelle in Vorl. 1 lautet:



Dagegen entnehmen wir der Vorl. 1 die drei ... über den drei Worten »Staub vom Fuss« anstatt der ..., S. 117, Accol. 4.


S. 117, Accol. 5 r. Hnd. von T. 2, letztes Viertel an bis T. 4, drittes Viertel, hat Vorl. 1 eine Oktave tiefer; aber wohl nur Bequemlichkeit des Komponisten, der hier nicht Raum zum Ausschreiben der höheren Oktave hatte, da der Raum zwischen den Notenlinien hier durch den zu diesem Balladenentwurf sehr sorgfältig ausgeführten Dichtungstext ausgefüllt wird.

S. 118, Accol. 3 hat Vorl. 1 noch die Textfassung des Dichters »Die Sonn' hat zu sehr«.

S. 118, Accol. 3, T. 2 Sgst. Vorl. 1: 
 [ver]brannt das Ge-sicht.

S. 119, Accol. 2, T. 1. Vorl. 1 im Dichtungstext: »weiter« nichts mehr.

S. 119, Accol. 4, T. 1, Vorl. 1.: 
 Ant-litz ver-brannt, das

S. 119, Accol. 5, drittl. T. Vorl. 1: 
 gleich er-

Zu Nr. 15. Der Bergmann. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **F. W. Betzhold**, Elberfeld — jetzt bei **Fr. Hofmeister**, Leipzig. (»Der Bergmann ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen von Ludwig Giesebrecht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von C. Loewe. 39. Werk. Original-Gesang-Magazin. I. Band, 1. Heft. Ladenpreis 5/6 Thlr. Elberfeld bei F. W. Betzhold. 8«).

2) Alte Handschrift Loewes, die Instrumentirung der Ballade enthaltend, auf der Königl. Bibliothek. Dieselbe weist für Teil I zunächst 6 Takte Vorspiel auf mit: Violini, Viola, Flauti, Oboi, Clarinetti in *A*, Fagotti, Corni in *E*, Violoncelli e Bassi. T. 6 mit dem 9. Achtel setzt der Gesang, für diesen Takt von Violoncelli e Bassi begleitet, ein und verbleibt Sologesang für den ganzen I. und II. Teil. T. 7 treten dazu Violini, Viola, Corni in *E*; dazu T. 15 Flauti, Oboi und die übrigen Instrumente u. s. w. — Teil II, dies liebliche Idyll, enthält als Begleitung zunächst Violine I, Violine II, Cello e Basso. Bei dem anmutigen Zwischenspiel T. 8—10 treten nach einander Flauto, Viola, Clarinetto in *A* ein, vgl. S. 123, Accol. 2, T. 5 bis Accol. 3, T. 1—2; und S. 123, 1. Takt bis S. 124, T. 1 u. 2. Das *ritenuto* am Schluss des Teil II, das die Vorl. 1 erst im vorletzten Takte aufweist, hat Vorl. 2 schon einen Takt früher. — Teil III. V. 1, V. 2, Vla., Fl., Oboi, Clarinetti in *A*, Fagotti, Corni in *A*, Clarini *E*, Timpani in *A* e, V. e B; unter »Voce«: »Chor u. Solo.« — Nach 8 Takten Vorspiel setzt der Chor »Unser Herzog« etc. (Tenore I, Tenore II, Basso) ein; Ende des zwölften Taktes mit »Und die Ritter« die Solo-stimme mit kleinem Orchester, vom Chor wiederholt mit vollem Orchester von T. 16 bis 20, entsprechend dem Zwischenspiel S. 125, Accol. 5. Die zwei folgenden von der Solo-stimme vorgetragenen Verse wiederholt dann das verstärkte Orchester als Nachspiel. Der nunmehr eintretende Sologesang »Komm, Alter«, nur mit Streichquartett begleitet, (S. 126, Accol. 3) wird von dem Anfangschor »Unser Herzog« mit ganzem Orchester unterbrochen. Die Weiterführung: »Und ich sah ihn gekrönt« endet in der Singstimme, die von Anfang an im $\frac{3}{4}$ -Schlüssel geschrieben ist, mit einer kleinen Abweichung:



Das Allegro vivace (in Vorl. 2 nur »Allo«) im $\frac{6}{8}$ -Takt beginnt *f* (Vorl. 1 *ff*), in den beiden ersten Takten nur vom Streichquartett und — dem Fanfaren-artigen hier Ausdruck gebend — Hörnern ausgeführt. Der Bergmannsruf »Zu Berge Glück auf« (S. 127, Accol. 3 bis S. 128, T. 3) wird wieder dem Chor mit grossem Orchester zugewiesen. Der ähnliche Chor setzt nach dem Solo »In die Schachte nun fahr ich« — (S. 128, T. 3 bis T. 8) und dem kurzen Orchester-Zwischenspiel S. 128, Accol. 3,

T. 3) ein, jedoch für die Clarinetten und Fagotti, denen hier eine die Melodie begleitende Führung überwiesen ist, reicher ausgestattet. Der Einzelstimme (diesmal im F^{\flat} -Schlüssel)

ist jetzt nur noch das Verspaar: »In die Berge nun fahr ich« S. 129, Accol. 2 u. 3, eingeräumt; der kräftige, voll orchestrierte Bergmannschor und die darauf folgenden 9 Takte Nachspiel schliessen den Teil III. — Teil IV, beginnend *pp*, in Vorl. 1 *mf*, ist instrumentiert mit: Violini, Viola, Flauto, Oboi, Clarinetto in *B* (welche drei letzteren gar lieblich die polyphone Begleitung zu der Schilderung des Altars »[auf] dem Altar« Accol. 4, T. 1 u. 2 abgeben) und Violoncello senza Basso. Wir sind der Ansicht, dass diese Perle Loewescher Komposition, in dieser Instrumentation aufgeführt, von eigenartiger Wirkung sein muss. — Die Begleitung zu Teil V weist zunächst nur »V. 1, V. 2, V. V. e Basso« auf, hat Anfang des dritten Taktes (S. 132, Accol. 1) »rit.« und Ende desselben *pp*; Anfang des T. 7 ein *sf* und die hier eintretenden Corni in *E f sf*. Im 16. Takte steht ein *rit.* und *pp*. S. 135, mit der dritten Accolade (*E*-dur) tritt das um Flauti, Oboi, Clarinetten in *A*, Fagotti, Corni verstärkte Orchester ein, Accol. 4. T. 1 und wieder T. 3 »*pp*« vorzeichnend, dann von S. 136, T. 1 vier Takte hindurch wieder auf »V. 1, V. 2, V. B.« beschränkt, das dann zum Schluss mit Flauti, Oboi, Clarinetten, Fagotti, Corni, Clarini in *E*, Timpani in *E H*, Violoncelli zu vollem Umfange anschwillt und die »Voce« in sich aufnimmt. Vor den drei letzten Takten steht *ff*, bei den Timp. *f*. Die Ausführung der »Voce« fehlt in der Partitur; die Stimmen, wie sie, zum Teil von Loewes Hand geschrieben, vorliegen, bekunden auch hier den dreistimmigen Männerchor — (Tenore I, Tenore II, Basso).

Zum Text: **L. Giesebrecht.** (1792—1873.) In der ersten, von Loewe veranstalteten und 1836 bei Em. Güntz in Leipzig erschienenen, Sammlung ist der »Bergmann« noch nicht enthalten. Dies ist auffallend, da das Gedicht doch schon 1833 verfasst wurde; und erst in die zweite Ausgabe der Giesebrechtschen Gedichte 1867 wurde es aufgenommen (Gedichte 2, 187—190). **Fr. Kern** (L. Giesebrecht als Dichter u. s. w. Stettin 1875, Th. v. d. Nahmer S. 102, ff.) giebt uns Aufschluss hierüber. Giesebrecht liess damals u. A. in dem von Chamisso und Schwab herausgegebenen Musenalmanach Gedichte erscheinen; auch den »Bergmann« hatte er eingesandt. Chamisso wünschte, das Gedicht möge nur aus drei Teilen bestehen; III (»die Krone, die in anderem Sylbenmasse und schwächer ist) nebst V (was ja dem IV. wenig hinzusetzt) möchte G. fallen lassen. Hierüber war Giesebrecht verstimmt. Er hatte doch in dem Gedichte dargestellt, wie des Bergmanns Erz »der harmlosen Lebenslust, dem Familienglück, dem staatlichen Leben, der innigen Gemeinschaft mit Gott als Gerät oder Symbol gedient«. Diesen Gedanken fasst der Bergmann in dem fünften Stücke seiner Betrachtungen mit besonders schönen Worten als Schlussbetrachtung zusammen, die somit keineswegs überflüssig ist; und auch der Teil, welcher von der Krone handelt, ist, wie Kern richtig urteilt, ein sehr wesentliches Stück, dessen Wegfallen eine empfindliche Lücke geschaffen haben würde. Freilich hat Giesebrecht den im IV. Stück abweichendem Rhythmus wohl selbst als ästhetischen Fehler erkannt und es später, gleich den anderen, in iambisches Mass gebracht. Loewe aber, »dem die stürmenden Anapästen für seine Komposition besonders geeignet erscheinen mochten, hat gerade diesen Teil für den schönsten erklärt, und so ist das Gedicht in der ursprünglichen Form noch im Jahre 1860 in einem Stettiner Logenkonzertere vorgetragen worden«. Loewe komponierte es 1839 und hat somit nicht nur das Gedicht selbst der Öffentlichkeit übermittelt, sondern Teil III in der schönen ursprünglichen Fassung gerettet.

Abänderungen: S. 121, 2 Goldschmidt — 123, 2 — hägt — 124, 1 u. 5 Goldschmidt —

S. 125—130: Hat unser Herzog grosse Thaten
 Zu seines Landes Ruhm vollbracht,
 Von allen Treuen nun beraten,
 Nimmt er sich Königs Rang und Macht.
 Und ich bereitete die Krone,
 Du zogst das Gold aus heil'ger Nacht;
 Komm, Alter, sehn wir auf dem Throne
 Den König nun in unsrer Pracht. —
 Ich sah ihn, sah mein Goldgeschmeide,
 Er hob die Rechte freundlich auf,
 Schwur sich uns zu mit sicherm Eide,
 Und — nun zu Berge, nun Glück auf!
 Glück auf! Glück auf! In meine Schachte
 Fahr' ich mit frischem Mut hinein!
 Den mein Metall zum König machte,
 Dess ist mein Erz, die Berge sein.

S. 131, 2 und Alte und — 135, 4 danieden — 136, 3 in Tiefen. —

Für die Komposition seines »Bergmann« waren für Loewe grossenteils die Eindrücke, die er in seiner Jugendzeit von den Löbejüner Bergwerken empfangen hatte, massgebend geblieben. Er erzählte nachmals selbst: »Als ich in späteren Jahren den Bergmann von L. Giesebrecht komponierte, belebten sich alle diese Eindrücke von Neuem in mir und traten lebendig vor mich hin«.

Zur Musik: S. 120, T. 1. In Vorl. 2 mit Blei: »Moderato«.

S. 125, T. 1. *Vivace* fehlt in der Tempobezeichnung.

S. 127, Accol. 3 und S. 129, Accol. 4 \oplus steht in der Orig.-Ausg. erst in Takt 4 (bez. T. 2) beim vierten Achtel. Wir hielten es in Rücksicht auf die Reinheit der Harmonie für geraten, das Pedal schon etwas früher niederzulassen.

Die Parallelstelle S. 128, Accol. 2, T. 4 ff. beweist die Richtigkeit unserer Ansicht.

S. 127, Accol. 3, T. 5 Sngst. u. r. Hnd. Accol. 4, T. 2 u. 128, Accol. 3, T. 4, Accol. 4, T. 1, 3, 5. Die Vorschläge dürften als kurze zu fassen sein, da in der Partitur (Vorl. 2) die Singstimmen (Chor) gar keine Vorschläge haben; die Violinen und Klarinetten, wie es scheint, allerdings lange. Dagegen ist S. 129, T. 4, Singst. bestimmt langer Vorschlag.

S. 129, T. 2. Bei den ersten Noten der r. Hnd. fehlen in der Vorl. die Verlängerungspunkte.

S. 130, Accol. 3, Vorl. 2 hat die Tempobezeichnung: »Un poco Adagio«; und sodann die Bezeichnung: »con sordini«.

S. 130, Accol. 3, (vollst.) T. 2 und S. 131, T. 1, l. Hnd. Die Nachschläge stehen nicht in der Vorlage. Wir setzten sie, weil der zweite ein $\frac{1}{2}$ vor *h* fordert. —

C. Balladen und Bilder aus dem Seeleben.

Zu Nr. 16. **Der gefangene Admiral.** Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes im Besitz des Herrn **Rob. Lienau** und von diesem freundlichst zur Verfügung gestellt.

2) Bruchstücke eines Entwurfs in Loewes Skizzenbuche B, S. 6B.

3) Die **Schlesingersche** Original-Ausgabe (»Zwei Balladen, Der Mönch zu Pisa, von J. N. Vogl Der gefangene Admiral von Moritz Grafen von Strachwitz für Bariton oder

Bass mit Piano komponiert von Dr. Carl Loewe. Op. 115. Der gefangene Admiral. Pr. 2/3 Thlr. Berlin, in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung. S. 3614—15«).

Zum Text: **Moritz Graf Strachwitz** (1822—1847), Neue Gedichte 1848 S. 231 = Gedichte; 7. Auflage 1878 S. 309.

Den Helden unserer Dichtung hat man in der eisernen Maske, jenem rätselhaften Gefangenen Ludwigs XIV., der 1703 in der Bastille starb, wiederzufinden gemeint. Hierüber lässt sich indes nur so viel ermitteln, dass 1759 ein 1669 auf Candia gefallener Admiral Franz v. Beaufort (geb. 1616) vermutungsweise mit jenem Gefangenen in Verbindung gebracht wurde; der Name »Marchiali« im Gefangenenregister sollte Anagramm von »hic amiral« sein. Doch ist diese Hypothese von keinem späteren Forscher wieder aufgenommen worden.

Abweichungen: S. 137, 2 seit ich — 138, 1 gemauert den Delphin [L. hat in der Handschrift das Wort »mich« später eingeschaltet] — 138, 3 kleines] winzig — 138, 5 mein heiliges — 139, 4f. so wär' es todenstill — 139, 5 Sie bauten wohl fern — S. 140, 1 Vorl. 1 Woge grollt; Vorl. 2 wie der Dichter prallt — 140, 5 du] mein — 142, 1 verwehlt — 142, 3 du] mein — 143, 2 He] Ha — 144, 2 du] mein — 145, 2 schwarzes — 145, 3f. von der Spiegelwand — 146, 1 nicht einmal — 146, 4 o] mein.

Zur Musik: S. 137, Accol. 2, T. 2 ff. l. Hnd. Der Bogen fehlt in der Orig.-Ausg., steht aber in der Hdschr.

S. 138, T. 3. In der Hdschr. lichtet, Schreibfehler, — vielleicht nach einer Anthologie, deren einige, z. B. die von Lohmeyer, lichtet haben; lichtlos hat auch die älteste Ausgabe des Dichters (1848).

S. 138, Accol. 3, T. 3, letztes Viertel in der r. Hnd. Beide \flat fehlen in der Hdschr., stehen aber in der Orig.-Ausg. Vgl. ausserdem S. 140, Accol. 3, T. 2.

S. 138, Accol. 5, T. 1, drittes Viertel r. Hnd. Oberste Note des letzten Triolenachters in der Origin.-Ausg. ϵ , in Vorl. 1 richtig δ .

S. 139, T. 3; S. 141, T. 2; S. 142, Accol. 4, T. 3; S. 144, drittltztr. T.; S. 146, Accol. 5, T. 1.

Loewe schrieb die beiden letzten Viertel der r. Hnd. zunächst so:



Man kann nun aus seinen Handschriften hin und wieder das Bestreben erkennen, gleichlaufende Stellen bei ihrer Wiederkehr in einer besseren Darstellung zu notieren, und könnte meinen, dass L. auch hier bemüht sei, im weiteren Verlaufe der Niederschrift manches anders zu gestalten als am Anfange des Werkes. Die oben angeführte

Stelle erscheint nämlich später in dieser Form:



. Danach könnte

man geneigt sein, diese letztere Lesart schon gleich das erste Mal zu bringen; indes glauben wir doch, dass Loewe hier einem Grundsatz gemäss gehandelt, nach welchem er nicht selten die einfachere Form an später folgenden ähnlich laufenden Stellen zu vollerm Ausdruck gelangen lässt, und setzen die Note δ klein und in []; S. 146, Accol. 5, T. 1 indes lassen wir sie ganz, gemäss Vorl. 1 u. 3, fort, weil hier weniger das Meer in seinem wilden Wogen, sondern als Heldengrab gezeichnet sein soll.

S. 139, Accol. 2, T. 3, Pft. p fehlt in Vorl. 2, steht aber in Vorl. 1.

S. 139, Accol. 3, T. 2, l. Hnd. Zweite halbe Note in der Orig.-Ausg. δ , Stichfehler, im Mskrpt. richtig as .

S. 139, Accol. 5, T. 1, drittes Viertel, Singst. \flat vor g fehlt in der Orig.-Ausg., steht aber in der Hdschr.

S. 140, T. 3. Loewe schreibt (Vorl. 1) grollt; als Schreibfehler, — oder als vorübergehender Einfall, der nochmals berichtigt wurde, anzusehen.

S. 140, Accol. 3, T. 2, letztes Viertel in der r. Hnd. Hier fehlt in der Hdschr. das *b* vor *e*, während das *b* vor *c* steht. Die Orig.-Ausg. hat auch hier beide *b*.

S. 140, letzter T.; S. 142, Accol. 4, T. 1; S. 144, Accol. 3, T. 2; S. 146, Accol. 4, T. 2. An allen diesen Stellen fehlt in der letzten Triole der l. Hnd. *es*, während die Hdschr. diese Note hat.

S. 141, Accol. 2, T. 2, l. Hnd. Tiefste Note *es* hier in Hdschr. und Orig.-Ausg. fälschlich nur Halbe mit angebundenem Achtel; muss drei Viertel sein wie an den anderen gleichen Stellen.

S. 142, Accol. 3, T. 1, Singst. Der zweite Bogen steht nur in der Orig.-Ausg., nicht im Mskript.

S. 142, Accol. 4, T. 3. Der letzte, zum nächsten Takte gehende Bogen fehlt hier in der Orig.-Ausg.

S. 142, beiden letzten Takte — fehlt in Hdschr. und Orig.-Ausg., *f* in letzterer.

S. 143, T. 2. Der zweite γ fehlt in beiden Vorlagen. Man könnte geneigt sein, ihn nach dem Vorbild der gleichen Stellen zu setzen; doch meinen wir, dass durch das Fehlen des γ an dieser Stelle die Singstimme den Begriff des »Kecken« sachgemässer zum Ausdruck bringt.

S. 143, Accol. 2, T. 4, l. Hnd. Vier \cdot fehlen in der Orig.-Ausg., stehen aber in der Handschrift.


S. 143, Accol. 4, T. 2. *p* nicht in der Hdschr., aber in der Orig.-Ausg.

S. 144, T. 1, Pfte. *p* steht in der Hdschr., fehlt aber in der Orig.-Ausg.


S. 144, T. 1. Dritte Gesangsnote in der Hdschr. *ces*, in der Orig.-Ausg. *as*. Da in der letzteren an dieser Stelle keinerlei Spuren einer Plattenkorrektur wahrzunehmen sind, da ferner *b* vor *a* steht, was bei *as* ja gar nicht nötig wäre, so dürfen wir wohl annehmen, dass hier ein Stichfehler vorliegt und *ces* die richtige Note ist.

S. 144, Accol. 2, T. 2, Singst. In der Orig.-Ausg. fehlen beide Bogen, in der Hdschr. der letzte; wir erachten, dass das Weglassen des letzten Bogens der Absicht des Komponisten entspricht, der damit dem Begriff des Sterbens charakteristischeren Ausdruck verleihen wollte, — im Vergleich z. B. zum Begriff des »Schlafens«, S. 146, 3, wo beide Bogen stehen; auch in der für diese Stelle sehr deutlich gehaltenen Vorl. 2 fehlt der zweite Bogen.

S. 144, vorl. T., erstes Viertel, r. Hnd. Orig.-Ausg. *d* statt *es*, was darauf zurückzuführen, dass in der Hdschr. das *es* etwas undeutlich geschrieben ist.

S. 145, Accol. 3, (vollst.) T. 4, r. Hnd., Orig.-Ausg.: . Die

fehlenden Pkte. konnten nach der Hdschr. ergänzt werden.

S. 145, letzter T., r. Hnd., Orig.-Ausg.: . Der Achtelbalken war zu tilgen nach der Hdschr.

Zu Nr. 17. Der alte Schiffsherr. Vorlage: Die Schlesingersche Original-Ausgabe (siehe oben Nr. 8 »das Vaterland«).

Zum Text: **Vogl**, Balladen 1851 S. 171.

Abweichungen: S. 149, 2 zwei hier folgende Strophen hat Loewe unterdrückt — 150, 5 durch den fernen Raum — 155, 1 und im Haus wird's ihm so bang — 155, 3 eine Strophe, die hier folgt, hat Loewe weggelassen — 156, 1 Bald] Und.

Zur Musik: S. 150, T. 3, r. Hnd. Über der ersten Note trotz des Bogens ein Punkt, könnte als Druckfehler gelten, wenn man nicht aus den beiden vorangehenden Tönanfängen und dem folgenden, mit ihren *~ ~ ~* schliessen müsste, dass der *•* beabsichtigt sei, eben um dem hier so wichtigen Begriff »Flügel« richtigen Ausdruck zu geben.

S. 151, vorl. Takt, drittes Viertel der Begleitung in der Vorlage so:



grober Stichfehler. Klar ist zunächst, dass die dritte Note der r. Hnd. *d* zu lesen ist. Die Stellung des Notenkopfes ist richtig; der Stecher hat nur darin geirrt, dass er die zweite Hilfslinie hier etwas zu hoch setzte, sodass sie, statt unter dem Kopfe zu stehen, den letzteren in seinem unteren Teil durchschneidet.

Hat man nun als richtig erkannt, dass die oberste Note *d* heissen muss, so ergibt sich als natürliche Folge, dass auch in der l. Hnd. auf dem zweiten Achtel *d* statt *c*

zu lesen ist, sodass also die ganze Stelle, berichtigt, so aussieht:



Zu Nr. 18. Meerfahrt. Vorlage: Die Schlesingersche Original-Ausgabe. (Bekannte Schlesingersche Ausstattung, Querformat mit dem Titel »Balladen für eine Singstimme«. »1826 (Nr. 11) 2891«.

Der Text rührt von **Ferd. Freiligrath** (1810—1876) her: Gedichte 1864 S. 68 (zuerst 1838). Die Dichtung, die durch das Vorbild von Wilhelm Müllers »Vineta« und Heinrich Heines »Seegespenst« sichtlich beeinflusst ist, erneuert das Gedächtnis der versunkenen Stadt Julin auf Wollin, von der die pommersche Volkssage (bei Temme 1840, Kuhn und Schwartz 1848, U. Jahn 1889) Gleiches berichtet wie von der bekannteren Stadt Vineta auf Usedom (Kantzows Pomerania, Gedicht von K. Lappe 1790).

Abweichungen: S. 163, 4 versunkne — 163, 5 ertrunkne — 164, 2 Er füll' —.

S. 159, Accol. 2, T. 2, erste Halbe, l. Hnd. Obere Note *h* in der Orig.-Ausg., Druckfehler, muss *fis* heissen nach dem folgenden Takte.

S. 159, Accol. 4, T. 1, Singst. In der Orig.-Ausg. halbe Note ohne jede Pause. Wir ergänzen den Mangel dadurch, dass wir *♪* und *—* hinzufügen, wie S. 161 ltzt. T.

S. 163, T. 1f. Der gleiche Fingersatz wiederholt sich noch zweimal bei den beiden nächsten Notengruppen. Wir lassen ihn die beiden letzten Male fort.

S. 164, T. 2, l. Hnd. Das dritte und sechste Viertel fehlt in der Orig.-Ausg., Ergänzung hier mit kleinen Noten angegeben.

S. 165, Accol. 3, T. 2, l. Hnd. Der Bogen, welcher in der Vorl. nur bis zum *fis* reicht, wurde nach Anleitung von S. 119, drütl. T. bis *gis* ausgedehnt.

S. 165, Accol. 5, T. 1, Singst. Hier fehlt in der Orig.-Ausg. eine *♪*, die wir hinzufügen.

Zu Nr. 19. Die Begegnung am Meeresstrande. (The meeting on the Seashore.) Vorlagen: 1) Loewes Original-Handschrift, im Besitz von B. Schotts Söhne (Mainz) und von letzteren gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Ausführlicher Entwurf im Studienheft B, S. 53B, 54 A und B, 55A.

3) Die Original-Ausgabe bei Schott (»The meeting on the Seashore [Die Begegnung am Meeresstrande] Ballad English and German by Dr. Heinrich Fick composed for Voice and Piano by Dr. Carl Loewe. Op. 120. London published by Schott & Co. 159 Regent Street. pr. 2.—«).

Zum Text: Über den Dichter ist nichts bekannt geworden; vermutlich hatte Loewe den Verf. auf seiner Reise nach England im Jahre 1847 kennen gelernt.

Zur Musik: S. 167, Accol. 4, T. 2, 1.—3. Viertel, Singst. Die Bogen stehen nicht in Vorl. 1 und 3, sind aber hier untergelegt, um den englischen Text flüssiger zu machen.

S. 171, Accol. 3, T. 1, Singst. Vorl. 3 »rohes«, Vorl. 1 »rauhes«, hier aufgenommen; letzteres war von fremder Hand ausgestrichen und »rohes« darüber geschrieben.

S. 171, 1. T., Sgst. Hinter dem ersten Achtel laut Vorl. 1 Atemzeichen v. Vorl. Achtel, ^, beides nach Vorl. 1.

Zu Nr. 20. Das Schiffein. Vorlage: Die erste Ausgabe. »Romanzen und Lieder mit Klavier- oder Guitarre-Begleitung aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrgangs des Minnesängers.« Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen.

(Die Guitarren-Begleitung lassen wir fort, als ausserhalb des Rahmens unserer Ausgabe liegend.) Am Fusse der ersten Seite: Der Minnesänger 2. Jahrgang Nr. 33.

Zum Text: **Uhland**, Gedichte 1, 181. Entstanden 1810, Sonntag den 28. Januar Nachts.

Zur Musik: S. 177, T. 2, 1. Hnd. Zweites Sechzehntel im zweiten Viertel in der Vorlage *a*, wurde in *g* geändert.

S. 179, T. 2. Zweite Gesangnote in der Vorl. *a*, wurde geändert in *h*.

Zu Nr. 21. Die Überfahrt. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul**, Dresden (siehe das Titelblatt der Ballade »Die schwarzen Augen«).

Zum Text: **Uhland**, Gedichte 1, 39: »Auf der Überfahrt«. Gedichtet am 9. Oktober 1823 im Andenken an seinen Oheim, den Pfarrer Hoser, und seinen Jugendfreund Joh. Friedrich von Harpprecht, welche beide i. J. 1813 gestorben waren.

Abweichung: S. 182, 1 in Kampf.

Zu Nr. 22. Deutsche Barcarole. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von J. P. Spehr, Braunschweig. (»Gruss vom Meere. Menschenlose. Deutsche Barcarole. Drei Lieder von Fürsten Schwarzenberg, L. A. Frankl und Otto Prechtler mit Begleitung des Pianoforte componirt von Carl Loewe N^o 2643—45. Eigenthum des Verlegers. Braunschweig bei J. P. Spehr. L. Jacobi Lith. Op. 103 N^o 3. Pr. 12 Ggr.«)

Zum Text: **Otto Prechtler**, Gedichte, 1844 S. 221. Loewe lernte Prechtler (geb. 1813—) 1844 in Wien kennen und schreibt u. a. (Selbstbiogr. S. 355): »Vogl hat mir zwei Bändchen seiner neuen Dichtungen verehrt, Ritter von Tschabusnigg gleichfalls und Prechtler und Frankl auch, und so habe ich denn Stoff genug zum Komponieren. Manches Bedeutende habe ich bereits darin erkannt.« Zum Abschiedsfest, das damals die Wiener Künstler Loewe gaben, dichtete Otto Prechtler auf Loewe eine Ode.

Zu Nr. 23. Gruss vom Meere. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von J. P. Spehr, Braunschweig.

S. 189, Accol. 3, T. 1 und 2, 1. Hnd. Hier fehlt in der Vorl. beim ersten Viertel der abwärts gerichtete Stiel; wir ergänzen ihn nach Anleitung der vorhergehenden Seite.

S. 190, T. 1 und 2, desgl.

S. 191, T. 3. Letzte Gesangnote in der Vorlage *a*, wurde geändert in *g*.

Zum Text: Fürst **Friedrich von Schwarzenberg** geb. 1800, gest. 1870. Sonstiger Druck unbekannt. Über ihn **A. Nico Harzen-Müller** in dem verdienstlichen Aufsatz: »Carl Loewe-Kompositionen auf der Königl. Hausbibliothek,« Allgem. Musik-Zeitung

XXIV. Nr. 48 u. 49. Derselbe war der älteste Sohn des berühmten Siegers in der Völkerschlacht bei Leipzig, österreichischer General und Malteserordensritter. Im spanischen Karlistenkriege hatte er sich dem Prätendenten Don Carlos zur Verfügung gestellt, drei Jahre, nachdem Zumalacarregui, den auch Loewe in einer jetzt bekannt gewordenen Romanze (siehe Bnd. V) verherrlicht und für den Fürst Schwarzenberg sich gewaltig begeistert hatte, gestorben war, dessen Nachfolger, dem General Maretti, er mit Oberstenrang beigegeben wurde. »Seiner ritterlichen Gesinnung entsprach ein edler und herzensguter Charakter; ebenso wie das Schwert verstand er aber auch die Feder zu führen.« In seinem Hauptwerk »Aus dem Wanderbuche eines verabschiedeten Lanzknechtes« (Wien 1844—1848) findet sich unser Gedicht, das überhaupt keiner Sammlung einverleibt sein mag, nicht. Loewe lernte den Fürsten im Jahre 1844 in Wien bei Frau von Goethe und deren Sohn Walther von Goethe, seinem früheren Schüler, kennen. Der Fürst gab ihm sein Gedicht »Gruss vom Meer« mit der Frage, ob es sich wohl komponieren liesse. Loewe schickte bald darauf ein gedrucktes Exemplar dem Dichter ein. Loewe, Selbstbiogr. S. 379, woselbst ein Brief des Fürsten an Loewe vom 24. März 1846 mitgeteilt ist. Aus diesem ist zu ersehen, dass der Fürst das Gedicht »am Steuerbord der Veloce« verfasst hat. Ob drei weitere Gedichte, deren der Fürst hier Erwähnung thut, von Loewe komponiert wurden (Morgenlied, Prinz Eugen, Matrose), darüber ist Nichts ermittelt.

Auch nach Fertigstellung dieses Bandes sage ich herzlichsten Dank den verehrten Mitarbeitern und Förderern des Werkes; vor allem wiederum den Herren **Fritz Schneider**, dessen wichtige Mitleitung des Werkes auch für diesen Band von grösstem Wert war, und Prof. Dr. **J. Bolte**, für alle Liebe und Mühe, die sie der Sache entgegengebracht, ersterer vorwiegend hinsichtlich des musikalischen, — letzterer hinsichtlich des dichterischen Textes. Sodann sage ich verbindlichsten Dank den Herren Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **K. Weinhold**, **Aug. Wellmer**, **N. Harzen-Müller**, Dr. **L. Hirschberg** für gütige Auskünfte und Hilfeleistung, den Herren **Rob. Lienau** (Berlin) und Dr. **Strecker** (Mainz) für freundliche Erlaubnis, Loewes Handschriften, dort der »Begegnung am Meeresstrande«, hier der Balladen »Glockenthürmers Töchterlein« und »Der gefangene Admiral«, benutzen zu dürfen; endlich innigsten Dank der edlen feinsinnigen Tochter Loewes **Julie von Bothwell** für die liebenswürdigst erstatteten Auskünfte und die wichtigen Winke.

Berlin, den 15. Dezember 1900.

Dr. Max Runze.

INHALT.

Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben; Bilder aus Land und See.

A. Romantische Balladen aus höfischem und bürgerlichem Leben.

Nr.		Seite
1.	Der Wirthin Töchterlein. Ballade. (<i>L. Uhland.</i>) Op. 1 Nr. 2.	2
	Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein.	
2.	Goldschmieds Töchterlein. Ballade. (<i>L. Uhland.</i>) Op. 8 Nr. 1	6
	Ein Goldschmied in der Bude stand.	
3.	Des Glockenthürmers Töchterlein. Ballade. (<i>Fr. Rückert.</i>) Op. 112 A	16
	Mein hochgebornes Schätzlein, des Glockenthürmers Töchterlein.	
4.	Der Gang nach dem Eisenhammer. Ballade. (<i>Fr. Schiller.</i>) Op. 17	21
	Ein frommer Knecht war Fridolin.	
5.	Die schwarzen Augen. Ballade. (<i>J. N. Vogl.</i>) Op. 94 Nr. 2	63
	Das war der Junker Emerich.	
6.	Der alte König. Ballade. (<i>J. N. Vogl.</i>) Op. 116 Nr. 2	72
	Es geht ein alter König lustwandeln vor seinem Schloss.	

B. Balladen und Bilder aus bürgerlichem und ländlichem Leben.

7.	Abschied. (Comitat.) Ballade. (<i>L. Uhland.</i>) Op. 3 Nr. 1	77
	Was klinget und singet die Strassen herauf?	
8.	Das Vaterland. Ballade. (<i>J. N. Vogl.</i>) Op. 125 Nr. 2	82
	Fahr hin! fahr hin für alle Zeiten.	
9.	Der Jungesell. Ballade. (<i>G. Pfizer</i>)	90
	Ich bin ein leichter Jungesell.	
10.	Der Räuber. Ballade. (<i>L. Uhland.</i>) Op. 34 Nr. 2	94
	Einst am schönen Frühlingsmorgen.	
11.	Die Dorfkirche. Ballade. (<i>Freiherr von Zedlitz.</i>) Op. 116 Nr. 1	98
	In einem Dorf am frühen Morgen.	
12.	Urgrossvaters Gesellschaft. Ballade. (<i>J. N. Vogl.</i>) Op. 56 Nr. 3	103
	Sie waren alle zum Tanzplatz hinaus.	
13.	Das vergessene Lied. Ballade. (<i>J. N. Vogl.</i>) Op. 65 Nr. 1	111
	Maria sitzt und stimmt die Harfe zum Gesang.	
14.	Das Erkennen. Ballade. (<i>J. N. Vogl.</i>) Op. 65 Nr. 2	116
	Ein Wanderbursch' mit dem Stab in der Hand.	
15.	Der Bergmann. Ein Liederkreis in Balladenform. (<i>L. Giesebrecht.</i>)	
	Nr. 1. Im Schacht der Adern und der Stufen	120
	» 2. Von meines Hauses engen Wänden	123
	» 3. Unser Herzog hat herrliche Thaten vollbracht	125
	» 4. Es steht ein Kelch in der Kapelle	130
	» 5. Als Weibesarm in jungen Jahren	132

C. Balladen und Bilder aus dem Seeleben.

16.	Der gefangene Admiral. Ballade. (<i>Moritz Graf von Strachwitz.</i>) Op. 115	137
	's sind heute dreiunddreissig Jahr.	
17.	Der alte Schiffsherr. Ballade. (<i>J. N. Vogl.</i>) Op. 125 Nr. 3	147
	Ist der alte Schiffsherr endlich heimgekehrt.	
18.	Meerfahrt. Ballade. (<i>Freiligrath.</i>) Op. 93	159
	Da schwimm ich allein auf dem stillen Meer.	
19.	Die Begegnung am Meeresstrande. (The Meeting on the Seashore.) Ballade. (<i>Heinrich Fick.</i>) Op. 120	166
	Des Jünglings Blick erkennt der Liebe Zeichen — The youth descries the long'd for signal tiding.	
20.	Das Schiffein. Ballade. (<i>L. Uhland</i>)	176
	Ein Schiffein ziehet leise den Strom hin seine Gleise.	
21.	Die Überfahrt. Ballade. (<i>L. Uhland.</i>) Op. 94 Nr. 1	180
	Über diesen Strom, vor Jahren bin ich einmal schon gefahren.	
22.	Deutsche Barcarole. (<i>O. Prechtler.</i>) Op. 103 Nr. 3	184
	Wellen säuseln, Winde locken.	
23.	Gruss vom Meere. (<i>Fürst Schwarzenberg.</i>) Op. 103 Nr. 1	188
	Sei mir gegrüsst in deiner Pracht.	